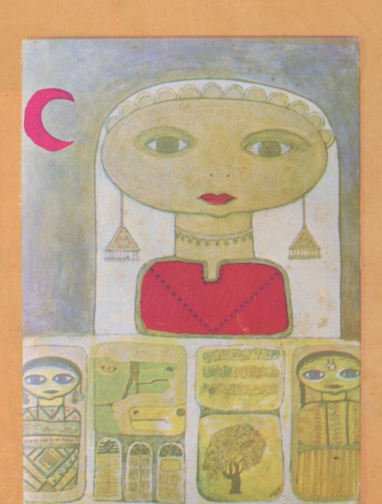
القاهرة

أدب • فكر • فن



صبية الحى ● للفنان نبيل عنانى ● الوطن المحتل



● القاهرة ● العدد الأربعون ● الثلاثاء ٥ نوفمبر ١٩٨٥ ● ٢٢ صفر ١٤٠٦ هـ ●

● الثمن ٢٥ قرشاً ●



بلادى بلادى● للفنان الراحل سعيد العدوى

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة .
د. سمير سرحان
رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمي
نائب رئيس التحرير
د. أحمد عتمان
مدير التحرير
تحسين عبد الحي
المدير الفني
محمود الهندي
سكرتيرا التحرير
شمس الدين موسى
عمر نجم
مجلس التحرير
د. أميمه كامل
د. عبد الغفار مكاوي
د. عبد القادر محمود
د. ماري تريز عبد المسيح
د. ماهر شفيق فريد
د. محمود فهمي حجازي
د. نهاد صليحة
هاني الحلواني
د. هيام أبو الحسين
مدير الإدارة
عبد البديع قمحاوي

● الأسعار ●

السودان ٦٠٠ مليم ـ السعودية ٥ ريال ـ سوريا ٣٥٠ ق . س ـ لبنان ٤٠٠ ق . ل ـ الاردن ٤٠٠ فلس ـ الكويت ٤٥٠ فلسا ـ العراق ١١٠٠ فلس ـ المغرب ٨ دراهم ـ الجزائر ٦٥٠ سنتاً ـ تونس ٦٥٠ مليماً ـ الخليج ٦٠٠ فلس

● الاشتراكات ●

قيمة الاشتراك السنوى ٥٢ عدداً في جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيهاً مصرياً بالبريد العادى . وفي بلاد اتحادى البريد العربي والافريقي والباكستان ثلاثون دولاراً أو ما يعادلها بالبريد الجوى . وفي مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى . والقيمة تسدد مقدماً لقسم الاشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج . م . ع نقداً أو بحوالة بريدية ، أو بشيك مصرفي لأمر الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ كورنيش النيل ـ القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة .



في هذا العدد

اللوحات المرافقة للمواد المنشورة للفنان حسن سليمان

الدين والدولة

إسلامية الدولة ومدنيتها

د. محمد عمارة

من أسوأ وأخطر ما تصاب به الأمم فى حقب الضعف والتراجع والجمود : داء « التقليد » . فانبهار المهزوم ــ وخاصة إذا كانت الهزيمة نفسية ــ يدفعه إلى « محاكاة القردة » تجاه المنتصرين ؟! . .

وعندما هيمنت الغزوة الاستعمارية الحديثة على وطن الأمة العربية كانت صورة الموروث العربى الإسلامى مثقلة بالبدع والخرافات والجمود الناجم عن إغلاق باب الاجتهاد . . . فجاءت « فكرية التغريب » ــ فكرية الحضارة الغربية المنتصرة ــ إلى بلادنا فى ركاب هذه الغزوة الاستعمارية لتمارس مع موروثنا الوطنى والقومى والدينى محاولات المسخ والنسخ والتشويه ، مستهدفة احتلال العقل العربى ، كى تضمن بتحولنا إلى « هامش » لحضارة المركز ــ الغرب الأوربى ــ تأييد وتأبيد التبعية الاقتصادية والعسكرية حتى بعد جلاء جيوش الغزو وقوات الاحتلال . . .

وعلى حين كانت مؤسساتنا الفكرية التقليدية منكفئة على ذاتها ، المكبلة بفكرية الحقبة المملوكية العثمانية . . فإن « النخبة » التى تثقفت بمناهج الغرب قد أدارت ظهرها للموروث الفكرى والحضارى ، وذهبت تلتمس « التحديث على النمط الغربى » ، متوهمة أنه السبيل إلى التقدم والنهضة والتحرير . . .

ولقد كان من آثار « مرض التقليد » هذا أن غفلت هذه « النخبة المتغربة » عن تمايز الأمم فى أنماط التطور وطبائع الموروث . . . فلما علموا أن اللاهوت الكنسى قد تحول فى أوربا العصور الوسطى إلى « كهانة » و « سلطة دينية » و « حكم بالحق الالهى » ، حسبوا أن كل دين هو كذلك ، وألحقوا هذه الوصمة بدين الإسلام ؟! . . ولما علموا أن « العلمانية » ــ بما تعنيه من فصل الدين عن الدولة ــ قد كانت الحل التقدمى الذى أخرج أوربا من عصورها المظلمة ، حسبوا أن هذا هو ذات طريق النهضة فى وطن العروبة وعالم الإسلام ؟! . . .

لقد حسبوا الإسلام مسيحية تدع ما لقيصر لقيصر وما لله لله ! . . . واستعاروا مشكلة أوربية كى يستعيروا لها حلول الأوربيين ؟! . .

وإذا كنا نؤمن بصدق وصلابة الحقائق التى تنفى الشبه بين تطورنا وواقعنا وديننا وبين ما يقابلها فى المسيرة التطورية للحضارة الغربية ــ بصدد هذه القضية ــ فإننا نعلم أن قلة قليلة قد شذت عن المجرى العام لفكر الأمة فزعمت قيام التشابه ، فى هذه القضية ، بيننا وبين الحضارة الغربية المسيحية ، وجادلت فى حقيقة أن الإسلام « دين » و « دولة » ، وقالت إنه ، هو الآخر ، مجرد رسالة روحية ، لا شأن لها بالدولة والسياسة والسلطان ؟! . . ولذلك وجب علينا الوفاء بما يكشف الشبهات عن حقيقة موقف الإسلام فى هذا الموضوع . .

● لقد « ابتكر » هذه الدعوى المرحوم الشيخ على عبد الرازق [١٣٠٥ - ١٣٨٦ هـ ١٨٨٧ - ١٩٦٦ م] فى كتابه [الإسلام وأصول الحكم] ، فقال : [إن محمداً ، صلى الله عليه وسلم ، ما كان إلا رسولاً لدعوة دينية خالصة للدين ، لا تشوبها نزعة ملك ولا حكومة ، وأنه ، صلى الله عليه وسلم ، لم يقم بتأسيس مملكة ، بالمعنى الذى يفهم سياسة من هذه الكلمة ومرادفاتها . ما كان إلا رسولاً كإخوانه الخالين من الرسل ، وما كان ملكاً ولا مؤسس دولة ، ولا داعياً إلى ملك(١) . .] !

● ولقد تابعته ، فى هذه الدعوى ، جماعة من الذين غلبت على ثقافتهم « فكرية التغريب » . . وكانت « حجتهم » الأولى فى هذه الدعوى هى خلو القرآن الكريم من الحديث عن محمد ، صلى الله عليه وسلم ، كرجل دولة . فقالوا : [إن القرآن الكريم لم يجعل النبى العربى محمد بن عبد الله ، عليه الصلاة والسلام ، ملكاً أو رئيس دولة ، وظل ينعته بالنبى الرسول . . وليس من حقنا بأى حال من الأحوال أن نلتزم بغير ما جاء به القرآن الكريم ، ونستبدله بغيره . لم يكن نبى الإسلام فى أى وقت من الأوقات ملكاً أو رئيس دولة ، وإنما ظل دائماً النبى الرسول(٢) . .] . . .

○ ونحن إذا شئنا كشف الشبهات التى تلقيها هذه الدعوى على حقيقة موقف الاسلام من « الدولة » و« سياسة » الأمة وتنظيم المجتمع ، وجب علينا أن نعلم أن كل تيارات الفكر الاسلامى السُّنية وأعلام علمائها مجمعون على أن « الدولة » ليست « ركنا » ولا « أصلا » من أركان « الدين » وأصوله . . فهذه الأركان والأصول قد حددها حديث الرسول ، لا الذى يقول : « بنى الإسلام على خمس : شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله . وإقام الصلاة . وإيتاء الزكاة . وصوم رمضان وحج البيت لمن استطاع إليه سبيلا(٣) » . .

« والدولة » ــ « الإمامة ــ الخلافة » ــ كما يقول ابن تيمية [٦٦١ ــ ٧٢٨هـ ١٢٦٣ ــ ١٣٢٨م] ــ ليست ركنا من أركان « الإيمان » الستة ــ [وهى : الإيمان بالله ، والملائكة ، والكتب ، والرسل ، واليوم الآخر ، والقدر] ــ . . . ولا ركنا من أركان « الإحسان » ــ [التى يجمعها : أن تعبد الله كأنك تراه ، فإن لم تكن تراه فإنه يراك](٤) . .

ولم يقل أحد من هؤلاء الأعلام إن الوحى القرآنى قد فصّل للدولة الإسلامية نظاما ، ولا أن الله قد أوجب على رسوله ، فى القرآن ، إقامة « الدولة » كما أوجب إقامة أركان الإسلام وفرائض الدين وأصول الاعتقاد . . فـ « الدين » : « وضع إلهى » ، وهو ، فى الرسالة الخاتمة ، قد اكتملت أركانه وعقائده وأصوله وشريعته فى القرآن الكريم ، الذى لم تشتمل آياته على نظام للحكم ولا تشريع للدولة ولا تفصيل للحكومة التى يزكيها كى تسوس مجتمع الإسلام . .

وبالطبع ، فليس بين أهل الإسلام من يعتقد أن هذا « السكوت القرآنى » عن تفصيل شأن « الدولة » ونظام الحكم السياسى راجع إلى السهو أو القصور أو التقصير . فحاشا لله وتنزه سبحانه . . لكن الذى يعتقده المسلمون هو أن القرآن [ذلك الكتاب الذى لا ريب فيه] لما كان كتاب الرسالة الخاتمة ، فإنه قد وقف عند النهج والمقاصد والغايات والفلسفات فى كل ما يتصل بالأمور التى هى محل وموضوع للتغير والتطور ، الذى هو قانون طبيعى وسنة من سنن الله فى الكون الذى أبدعه ويرعاه . . ومن هذه الأمور : أقامة « الدولة » وقيادة الأمة وسياسة المجتمعات . .

فكون « الدولة » ليست ركنا من أركان « الدين » لا يعنى انتفاء العلاقة بينهما ، على نحو ما يفهم « العلمانيون » . . لا لما قدمنا من السبب الذى أخرجها من نطاق الثوابت الدينية فقط ، وإنما لأسباب أخرى تشهد لوجود العلاقة بين « الدين » و « الدولة » ، على النحو الذى تميز فى الإسلام وتميز به الإسلام . .

● فالقرآن الكريم ، الذى لم يفرض على المسلمين إقامة « الدولة » ــ كواجب دينى ــ قد فرض عليهم من

الواجبات الدينية ما يستحيل عليهم القيام به والوفاء بحقوقه إذا هم لم يقيموا « دولة الإسلام » . . فهناك من فرائض الإسلام وواجباته الدينية ، حدود لابد لقيامها وإقامتها من « الولاية » و « الدولة » و« السلطة العامة » و« السلطان » . . وذلك مثل : جمع الزكاة من مصادرها ، ووضعها فى مصارفها . . ومثل : القصاص ، وما يلزم له من تعديل للشهود ، وتنظيم للقضاء . . ومثل : رعاية المصالح الإسلامية ، على النحو الذى يجلب النفع ويمنع الضرر والضرار . . ومثل : تنظيم فريضة الشورى الإسلامية فى أمر المسلمين . . ومثل : القيام بفريضة العلم . . ومثل : وضع الآية القرآنية التى توجب على المسلمين طاعة « أولى الأمر » منهم فى التطبيق ، وذلك لأن القرآن الكريم قد توجه إلى ولاة الأمر ، أهل « الولاية » و« الدولة » و« السلطان » ، فأوجب عليهم أداء الأمانات ــ أمانات الولاية والسلطة العامة ــ إلى المحكومين [إن الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات إلى أهلها وإذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل ، إن الله نعما يعظكم به ، إن الله كان سميعا بصيرا(٥)] . . ثم توجه ، فى الآية التى تلت هذه الآية ، إلى الرعية والأمة فأوجب عليها طاعة أولى الأمر الذين ينهضون بأداء هذه الأمانات [يأيها الذين أمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولى الأمر منكم فإن تنازعتم فى شىء فردوه إلى الله والرسول إن كنتم تؤمنون بالله واليوم الأخر ، ذلك خير وأحسن تأويلا(٦)] . . فوجود « ولاة للأمر » يجب عليهم أداء الأمانات إلى المحكومين . . ووجود رعية تجب عليها طاعة « ولاة الأمر »هؤلاء ، هى فرائض دينية لا سبيل إلى الوفاء بها إذا غابت « الدولة » من عالم الإسلام والمسلمين . . وهذه « الدولة » ليست مطلق دولة ، من حيث النهج الذى تلتزمه والشرع الذى تحتكم اليه ، وإنما هى « الدولة الإسلامية » ، لأنها هى وحدها الأداة الكافلة لإقامة الواجبات الشرعية الإسلامية التى لاتقوم ولاتقام إلا بهذه الأداة ! . . وهكذا نجد أن « الدولة » ، رغم أنها ليست فريضة قرآنية ولا ركناً من أركان « الدين » ، إلا أنه لا سبيل ، فى حال غيابها ، إلى الوفاء بكل الفرائض القرآنية الاجتماعية ، الواجبات الإسلامية الكفائية ، التى يقع الإثم بتخلفها على الأمة جمعاء ، والتى كانت ، لذلك ، أكثر من فروض الأعيان ! . . فوجوب « الدولة » ، إسلامياً ، راجع إلى أنها مما لا سبيل إلى أداء الواجب الدينى إلا به . . ومن هنا تأتى علاقتها ، وعلاقة « السياسة » بـ « الدين » فى نهج الإسلام ! . . إنها « واجب مدنى » اقتضاه ويقتضيه « الواجب الدينى » الذى فرضه الله على المؤمنين بالإسلام .

● ويزيد هذه الحقيقة الإسلامية جلاء ووضوحاً ، اتفاق المسلمين ــ باستثناء أبى بكر الأصم من المعتزلة ــ و« النجدات» ــ أتباع نجدة بن عامر الحنفى [٣٦ ـ ٦٩ هـ ٦٥٦ ـ ٦٨٨ م] [٢٧٩ هـ ٨٩٢ م] ــ من الخوارج ــ اتفاقهم على « ضرورة الدولة ووجوبها » ، شرعاً أو عقلاً ، أو للاعتبارين . . لأن « الناس يتظالمون فيما بينهم ، بالشره والحرص المركب فى



رؤية

الانبهار بأدب الغرب وفنه وفلسفته ليس شيئاً جديداً ، ولنقل ــ مع التجاوز ــ إنه بدأ مع بعثات محمد على فى أوائل القرن التاسع عشر . ولم يكن ضاراً منذ بدأ حتى نهاية الحرب العالمية الثانية فى أواخر النصف الأول من القرن العشرين ، بل إنه كان مفيداً ، والنهضة التى يعيشها أدبنا الحديث مدينة إلى هذا الإنبهار بصورة أو بأخرى ، سواء فى أعمال المستشرقين ومناهجهم ، أو فى ظهور أدب المقالة ثم أدب المسرح ثم الرواية بألوانها المتعددة ، أو ما دخل على الشعر من تجديد فى الموضوع وفى الشكل . وفيما يتصل بالانتماء فإننا مدينون لهذا الانبهار بمفهوم القومية العربية وبمفهوم مصر للمصريين على السواء . ولكن قرناً ونصف قرن من الانبهار بكل ما يصدر عن الغرب من أدب وفن وفكر قد رسب فى أعماق أجيالنا الجديدة نوعاً من الخدر السحرى بكل ما ليس بمصرى . وحتى لا نظلم الثقافة لابد أن نقرر أن هذا الخدر السحرى قد تسلل إلى كل مناحى نشاطنا ؛ ويكفى ــ لتتأكد من صدق ما أقول ــ أن نتأمل صورة فى الصحف لواحد من كبار مهندسينا أو أطبائنا عندما يقابل مخلوقا ما جاءنا من شركة أجنبية تسهم معنا فى مشروع من مشروعاتنا الهندسية أو الطبية . . . . ترحيب يتضاءل بجانبه الترحيب بأينشتاين أو باستير ، وابتسامة عريضة كأنما تسأله « مبسوط منى يا خواجة . . ؟! » ومحاولة للالتواء باللسان لنؤكد له أننا نحسن الرطانة الإنجليزية أو الفرنسية . . . وقد يكون هذا المخلوق مجرد سباك أو ممرض أو طبيب ممارس عام فى بلده.المشكلة إذن ليست قاصرة على الأدب والأدباء ، ولكنها أشد خطورة فى مجال الفن والفكر والأدب منها فى مجالات الهندسة أو الطب ؛ فالسباك الأجنبى يأتى ويرحل ، ولكن سباك الأدب والفن لا يأتى ولا يرحل ، هو لا يأتى لأننا نكتفى بقراءته أو بترجمته ، وهو لا يرحل لأن ما قرأناه له أو ترجمناه عنه لا ينقضى بانتهاء القراءة أو الترجمة ، وإنما يدخل فى نسيجنا الثقافى ، ويعشش ويفرخ فى أدمغة ناشئتنا كأنما هو شكسبير أو دويستوفيسكى ، ويصبح ما كتبه فى النقد ــ وهو هراء مبتدىء ــ أو ما أبدعه فى الفن ــ وهو هراء مهرج ــ قيمة فنية ينبغى أن تحتذى ، وقولاً مأثوراً يجب أن يستشهد به ويسار على منواله . وما هكذا يكون الأمر فى بلده ، أو فى قيمته الفنية فى العالم . ولا نكاد نتنهى من جيل أفسده انبهاره بهذا السباك حتى يبدأ جيل جديد ينبهر بسباك آخر . أذكر فى هذا الصدد أننى التقيت منذ سنتين أو ثلاث بأستاذ إنجليزى فى الخمسين من عمره جاء منتدباً للتدريس فى إحدى جامعاتنا ، فلما سألته عن إليوت ، رفع حاجبه فى دهشة مستغربة من الإنجليز ، وقال « إليوت . . ؟ أمازلتم تهتمون به . . ؟ » وأذكر أيضاً أننى التقيت فى السبعينيات مع جمع من كبار مثقفينا ، بتكليف من وزارة الثقافة ، بمدير مسرح كبير فى ألمانيا الشرقية ، وكان بريخت (موضة) فى تلك السنوات ، فتحدث أدباؤنا عنه ليظهروا للضيف الهام جداً أننا ــ معشر المصريين ــ مثقفون ، وانقضت دقائق وهو يدور بعينيه بين المتحدثين كأنه لا يفهم ما يقال ، وأخيراً سألنى ــ وكنت بجواره ــ « من هو بريخت هذا الذى يتحدثون عنه ؟ » فقلت له « بريخت . . ؟ ألا تعرفه . . ؟ صاحب المغنية الصلعاء والأم شجاعة ودائرة الطباشير القوقازية . » فقطب حاجبيه ليتذكر ثم بسطهما ليقول « تقصد برتولت بريخت . . ؟ » قلت « نعم . . عليك نور ياخواجة . . برتولت بريخت . » فقال « غريبة . . ! ألا يزال لبرتولت بريخت هذه الأهمية عندكم . . ؟ لقد كان حالة عندنا مرتبطة بمكافحة النازية وتجاوزناه منذ عشرين سنة . . ! »

لا أريد بهذه الذكريات أن أقلل من شأن ت.س. إليوت ولا من شأن برتولت بريخت ، فهذا أمر لا يعنينى ولست متخصصاً فيه ، ولكننى أود أن أنبه إلى أن هذا الانبهار قد أثر تأثيراً سلبياً على شعورنا بالانتماء . فكل ما يجيئنا ــ ثقافياً ــ من الخارج عظيم وإنسانى ومتطور ، وكل ماننتجه نحن تافه ومبتذل ومتخلف ، وإذا تفوق واحد منا فى عمل من أعماله فلابد أنه قد سرقه من أجنبى ، فتوفيق الحكيم سرق حماره ممن يدعى خيمنيز ، ونجيب محفوظ سرق ثلاثيته ممن لا اذكر من الخواجات ، حتى أحمد شوقى سرق أشعاره من أوسكار وايلد كما نشرنا منذ أسابيع فى القاهرة .

وبعد ، فهل اقتصر ضرر الانبهار على أدب الغرب وثقافته . . ؟ كلا . . فقد امتد إلى كل ما هو غير مصرى حتى ولو كان من أمة لا تعرف كيف تفك الخط . . ولكن لهذا حديثاً أخر ●

« القاهرة »

أخلاقهم ، فلذلك احتاجوا إلى الحكام(٧) » . . ولأن « الإنسان مطبوع على الافتقار إلى جنسه ، واستعانته صفة لازمة لطبعه ، وخِلْقَة قائمة في جوهره(٨) » . . ولأن « صلاح الدنيا معتبر من وجهين :

أولهما : ما ينتظم به أمور جملتها . .

والثاني : ما يصلح به حال كل واحد من أهلها(٩) » . .

ومع اتفاق علماء الإسلام على « ضرورة » الدولة و « وجوبها » ، فإنهم قد اتفقوا ـ خلا الشيعة الإمامية ـ على أنها من « الفروع » ، وليست من أصول العقائد ولا من أركان الدين(١٠؟) . . فهي واجب مدني اقتضاه ويقتضيه الواجب الديني ، المشتمل على تحقيق الخير للإنسان في هذه الحياة . .

فهي ليست ركناً دينياً . . وإنما هي « واجب مدني » ، و « ضرورة مدنية » ، لكن ليس بالمعنى الذي يقطع صلاتها وعلاقاتها بالواجبات والفرائض الدينية ، على النحو الذي يقول به العلمانيون ، لأن قيام الكثير من الواجبات « الدينية » تتوقف على تحقق هذا الواجب « المدني » . . و « المدنية » ، هنا ، تعني انتفاء « الكهانة » و « الثيوقراطية » [Theo-Cracy] عن طبيعة « الدولة » والسياسة في الإسلام ، ولا تعني العلمانية التي تفصل « الدولة » عن « الدين » :

● ونحن إذا تأملنا موقف أبي بكر الصديق من قتال القبائل التي بقيت على إسلامها ، بعد وفاة الرسول ، صلى الله عليه وسلم ، لكنها امتنعت عن تسليم زكاة أموالها إليه ، كخليفة للدولة الإسلامية . . إذا تأملنا هذا الموقف وجدناه نموذجاً جيد التعبير والبرهنة على طبيعة العلاقة بين « الدين » و « الدولة » في نهج الإسلام . .

فالذي رفضته هذه القبائل وارتدت عنه لم يكن « دين » الإسلام . . لأنهم ظلوا قائمين على الإيمان « بالتوحيد » الديني في الألوهية ، وعلى « النبوة » لمحمد ، صلى الله عليه وسلم ، يصومون ، ويصلون ، ويحجون . . بل لقد ميز مالك بن نويرة [١٢هـ ٦٣٤م] وأصحابه الزكاة عن أموالهم ، لكنهم امتنعوا عن إعطائها « للدولة » الجديدة ، دولة الخلافة ، التي قامت عقب وفاة الرسول ، صلى الله عليه وسلم . . وكانوا ، في هذا الموقف ، « مرتدين عن وحدة الدولة ، والتوحيد القومي » ، رغم إيمانهم بالتوحيد الديني ، الذي جاء به الإسلام ! . .

لكن ، أبا بكر الصديق ، بعبقريته السياسية التاريخية ، لم يقبل منطق عمر بن الخطاب ، الذي سأله ، معترضاً : كيف تقاتلهم وهم يشهدون أن لا إله إلا الله ؟! . . وفي السنة النبوية أن من شهد بها فقد عصم ماله ودمه ؟! . . لم يقبل أبو بكر هذا المنطق ، الذي وقف عند « الدين » ، ولم يبصر علاقته بـ « الدولة » . . فمع تسليمه بإيمان القوم ـ المرتدين ـ « بالإسلام الدين » ، رغم ارتدادهم عن وحدة « الدولة » الإسلامية ، أبصر الصديق علاقة « الدين » بـ « الدولة » ، ورأى « وحدة الدولة » حقاً يقتضيه « التوحيد في الدين » ! . .

فوجود « دولة الخلافة » ، يومئذ ـ وهي ضرورة مدنية وواجب سياسي ـ كان السبيل لتنظيم « الزكاة » ، التي هي واجب ديني ، وركن من أركان الإسلام الدين . . وهذا هو المعنى الحقيقي والعميق لعبارة أبي بكر ، التي حسمت الحوار الذي دار حول مشروعية قتال هؤلاء المرتدين عن وحدة الدولة الإسلامية : إن الزكاة هي حق لا إله إلا الله ؟! . . « والله لو منعوني عقالاً كانوا يؤدونه لرسول الله لقاتلتهم عليه » ! . . وبهذا المنطق ، الذي ربط به أبو بكر بين « الدين » و « الدولة » ، شرح الله صدر عمر بن الخطاب لرأي الصديق في هذا الموضوع الخطير ! . .

بل لعلنا لا نغالي إذا قلنا : إن وجود « دولة الخلافة » ـ التي حماها الصحابة ودعموها بقتالهم للمرتدين ـ رغم طابعها المدني ، وانتفاء وصف « الواجب الديني ، والفريضة الدينية ، والدولة الدينية » عنها ـ إن وجودها كان السبيل لما هو أكثر من إقامة « فريضة الزكاة الدينية » ، كركن من أركان الدين . . إذ أنها كانت السبيل لإقامة الإسلام كله كدين . . « فالدولة » هي التي نشرت الإسلام خارج شبه الجزيرة ، بعد أن أعادت رفع أعلامه التي طواها العرب المرتدون . . ولولاها لتهددت الإسلام مخاطر أن يصبح مجرد نحلة من النحل التي عرفها التاريخ ، أو ديانة يقف شرف التدين بها عند قلة من الناس . . لقد كانت هذه « الدولة » هي الأداة التي تحقق بها وعد الله سبحانه في قرآنه الكريم : [إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون(١١)] . .

إن « التشيع » ـ كمذهب ـ لم يبلغ في المنطق والاتساق والتماسك مبلغ « الاعتزال » . . وعبقرية الليث بن سعد [٩٤ - ١٧٥هـ ٧١٣ - ٧٩١م] ومحمد بن جرير الطبري [٢٢٤ - ٣١٠هـ ٨٣٩ - ٩٢٣م] في الفقه لا تقل ـ إن لم تزد ـ عن عبقرية مالك بن أنس [٩٣ - ١٧٩هـ ٧١٢ - ٧٩٥م] ومحمد بن إدريس الشافعي [١٥٠ - ٢٠٤هـ ٧٦٧ - ٨٢٠م] . . لكن وجود « الجماعة المنظمة » هو الذي ضمن البقاء لمذهب التشيع ، ولفقه مالك والشافعي ، على حين ذاب الاعتزال ، واندثر إبداع الليث والطبري كفقهاء ! . . وهذا برهان على أهمية « النظام والتنظيم » بالنسبة لبقاء وانتشار الدعوات . . وبرهان على مكان « الدولة » ـ رغم طابعها المدني ـ من الإسلام كدين . . فتميز طبيعتها عن طبيعة الدين ، وإن برأها من « الكهانة والثيوقراطية » ، إلا أنه لا يقطع الصلات بينها وبين الدين ، على النحو الذي يقول به العلمانيون ، فهي واجبة ، بنظر الإسلام ، وضرورة شرعية سياسية ، لأن في تخلفها ـ رغم كونها من « الفروع » ـ تخلف كثير من « الأصول » والواجبات التي فرضها الدين ! . ●

---

(١) علي عبد الرازق [الإسلام وأصول الحكم] ص ١٥٤ . طبعة بيروت سنة ١٩٧٢ م .

(٢) د. محمد أحمد خلف الله [النص والاجتهاد والحكم في الإسلام] ـ دراسة ـ مجلة [العربي] الكويتية ـ عدد ٣٠٧ رمضان سنة ١٤٠٤هـ يونيو سنة ١٩٨٤م ص ٤٣ .

(٣) رواه البخاري ومسلم والترمذي والنسائي وابن حنبل .

(٤) ابن تيمية [منهاج السنة النبوية] جـ ١ ص ٧٠ - ٧٢ طبعة القاهرة سنة ١٩٦٢م .

(٥) النساء : ٥٨ .

(٦) النساء : ٥٩ .

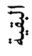
(٧) الجاحظ [رسائل الجاحظ] جـ ١ ص ١٦١ . تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون . طبعة القاهرة سنة ١٩٦٤م .

(٨) الماوردي [أدب الدنيا والدين] ص ١٣٢ . تحقيق مصطفى السقا . طبعة القاهرة سنة ١٩٧٣م .

(٩) المصدر السابق . ص ١٣٤ .

(١٠) انظر الغزالي [الاقتصاد في الاعتقاد] ص ١٣٤ . طبعة صبيح ـ القاهرة ـ بدون تاريخ . و [فيصل التفرقة بين الإسلام والزندقة] ص ١٥ . طبعة القاهرة سنة ١٩٠٧م . والجويني [الارشاد] ص ٤١٠ طبعة القاهرة سنة ١٩٥٠م . والايجي ، والجرجاني [شرح المواقف] جـ ٣ ص ٢٦١ . طبعة القاهرة سنة ١٣١١هـ . والشهرستاني [نهاية الإقدام] ص ٤٧٨ طبعة جيوم . بدون تاريخ أو مكان الطبع (مصورة) . وابن خلدون [المقدمة] ص ١٦٨ طبعة القاهرة سنة ١٣٢٢هـ .

(١١) الحجر : ٩ .





ضياء الشرقاوى

وسمع صوت أمه تدعوه. لم يعد يرى عروسه أمامه. بل يندمج لحمها الطرى فى لحمه . تمتد وتعلو وتتسع وتذوب مع امتداد بصره فى كل هذه القرى الصغيرة المتناثرة فوق الجبل وفى السهل تتلون بلون الجدران الطينية الرمادية ، بلون الأرض الخضراء ــ وتذوب تلك القسمات الانسانية الصغيرة لتحل محلها اشجار الزيتون وحدائق البرتقال ، مبللة بالندى ، عبقة الرائحة كثيفة .

وحين رأى يوسف يعود ، من وراء الدار ، يقود الحصان الابيض ، ينحدر به من فوق كتف الجبل ، لم يمتلك القوة أو الشجاعة لأن يناديه ويدعوه للعودة به . امسك بكتفيها وادارها نحوه فرأى عينيها مبللتين بالدموع .

٦ –

كانت القواديس الباقية ، صدئة ، متروكة على جانب ، ومع امتداد الضوء الشاحب ، الضوء الساقط من بين أوراق اشجار الزيتون ، يرى الحوض الذويل ، حوض من الاسمنت تحطم سوره القصير ، ممتلئا بالاوراق الجافة الصفراء ، ذابلة ، تلتف بعضها حول نفسها مثل القبضات الصغيرة ، تسرى خلالها طوابير النمل ، تعدو فتثير خشخشة رفيقه ، ثم تتسلق الجدار ، وتتبعثر بين رؤوس الجذور على امتداد جدار البئر فى مواجهته . ويموت الضوء عند الفتحة . كانت طوابير النمل هى الشىء الوحيد الحى الذى يتحرك عن قرب ، امامه ، يكاد يلمسها ، ويألفها ، يراقبها ، تتجمع ثم تتفرق ، تقترب ثم تبتعد ، تذوب ثم تتماسك ، ويرى سيقانها وهى تعدو ، يرى جذوعها ورؤوسها . يكاد يحس تنفسها وسط الاوراق الجافة فى الحوض يطغى على صوتها صوت الريح بين اشجار الزيتون لحظة ، ثم يعود دبيب اقدامها ، وارتطام اجسادها الصغيرة الحية ، صوت نبضها . وحين يختفى يكون الليل . ليل طويل دبق ، حيوان مبتور السيقان يتمدد داخل الحفرة ، تعبث الريح بالاوراق الجافة ثم تلوذ بالصمت . يعلو ويعلو حتى لا يعود يسمع صوت تنفسه . ولا يبقى شىء حقيقى . يحس بثقل كل اشجار الزيتون فوقه ، فوقها ، كثيفة ، هرمة ، عابسة ، تمد اذرعها وجذوعها ، تتضام ، وتجثم فوقها تخفيها ، تجذبها اليها ، يرى من خلالها سماء قاتمة ، تسكب الضوء فى النهار ضوء هين دافىء ، وتبقى هى خلال الليل جدراً سميكا لا يمكن النفاذ منه . لا يمكن اقتحامه ، وفى الليل يرى النجوم خلال اوراقها ، خلال اكفها الصغيرة ، تلتمع ثم تخبو ، يختفى دبيب النمل ويبدأ دبيب الاشجار فى السريان ، يعلو ، ويحتويها ، ويدفع اليه دفقات الهواء الرطب ، وينثر فوق لحمه حبيبات الندى . يعرف صوتها فى الربيع ، صوت دافىء حنون ، صوت أمرأة فى ليلة العرس ، يتحول الى صوت هرم مدغم ، متآكل ، اهتم ، فى ليالى الشتاء تلتمع اوراقها الصغيرة فى ليالى الصيف ، اوراق خضراء تبرق كفراشات الربيع ، تحمل رائحة الميلاد ، زخم الثمار ، رائحة لا تخطئها انفه كما لا تخطىء اصابعه جدران بيته ، ملمسها .

٧ –

عاد الجرح فى ساقه ينزف . كان يسمع صوت تنفسه ، انينه ، حارا ، فى آخر الحفرة ترقد رأسه عند قدميه ، تلامس مؤخرة حذائه .

ــ « يوسف » لاذ بالصمت . تحسس الجدار الرطب بأطراف اصابعه ، ثم ترك كفه تتلمس رؤوس الجذور . فى الليل ، يجرجر ساقه الجريحة ، شظية ملتهبة ، حادة ترقد فى اللحم ، يطأ اوراق الزيتون الجافة المكومة فى حوض البئر ، يسمع صوت تحطمها ، ينفذ الألم فى رأسه خادا .

سمعه يقول له ــ « عطشان » .

انحنى وقع على ركبتيه ، مال فوق الساق الاخرى ، وتوترت شفته السفلى ، تبللت باللعاب وامسكه من قدميه قدمان كبيرتان . ادخل رأسه من الفتحة ، وكان ضوء القمر فضيا ، يرى فيه خطوط كفيه المتورمتين ، عقل الاصابع ، واهتزت القدمان اهتزازة خفيفة . يدرك أنه يتألم يموت ، لا يستطيع ان يتخيل انه يموت ، يتركه وحده . اخذ يجذبه الى الخارج .

وتسرى همهمة الريح خلال الاوراق ، خلال الاغصان ، تصمت ، ثم تعلو ، صوت طويل رفيع ، ونافذ ، وعاد الجرح فى ساقه ينزف . يحس بالقماش دافئا ولزجا ، تعلق به الاوراق الجافة . تشرب قطرات الدم المتدفقة ، لم يكن يسمعها فى تلك الليالى ، ذلك الصوت الغريب المتشنج ، المبحوح .



برسم القصة « طارق ضياء الشرقاوى »

وراى دائرة الدم ، فوق ثديه الأيسر ، لزجة مستديرة . عينيه تلتمعان ، مفتوحتان كانت شفتاه مطبقتين ، كأنه فقد القدرة على الالم والدائرة تتسع فى ضوء القمر ، الضوء الابيض الرائق ، يسقط خلال الاغصان ، تتركه الاوراق الخضراء الصغيرة المتوحشة يمر ، تتركه يسقط فوقها .

ـ ٨

ــ « ماء » كان يتمدد ، ينتفخ ، يملأ الحفرة .

ــ « لم يبق شيء »

مد يده إلى جانبه . تلمست اصابعه مكان الزمزمية .

ــ « ليس فيها شيء »

وكان الليل يتمدد فى الخارج . والصمت يرقد أسفل اشجار الزيتون . والاوراق الجافة تخشخش ، تتنفس ، لحظة ثم تموت .

اعتمد بساعديه فوق حافة الحوض ، رقدت كفاه فوق الرمال الطرية الناعمة . رأى اصابعه الغليظة السمراء ترقد مبعثرة . ومال بجذعه ، حمل ساقه المتورمة الى أعلى ، ثقيلة ، تجذبه الى أسفل .

يتركنى وحدى ، اموت وحدى ، يلوز بالفرار ، فى هذه الحفرة الضيقة ، يوسف ، يوسف دون جرعة ماء .

فى دكنة الليل ، دون ان تسعفه عيناه ، على الرؤية الواضحة ، ضوء النجوم الهين ظلال اشجار الزيتون الكثيفة ، مقبرة كثيفة من الظل ، اكتشاف الطريق وسط الاشجار الهرمة الاشجار المتوحشة ، الجدار الكثيف ، يحول ، دون نفاذهم إليه ، تتشابك الجذوع الداكنة ، الغليظة ، تغلق الطريق امامه الى الخارج .

رأى يوسف يتبعه ، لم يسمع صوت قدميه فى بادىء الامر . كانت ساقه تؤلمه ، تزداد ثقلا ، يجرها وراءه ، تجذبه الى اسفل ، يستكشف الطريق بساعديه ، ترتطم كفاه بالجدار الاصم جذوع كثيفة صماء ، وتصمت الاوراق ، تسكب ضوءا باهتا ، جرعة ماء ، يطارده ، لا اتركه دون ماء ، لا اتركك تموت وحدك استكشف طريقا للخلاص ، اعرف انهم فى الخارج ، ينتظرون يعرفون اننا هنا ، تهتز رءوس اشجار الزيتون الهرمة ، تهتز شفتاه المتشققتان من العطش لن تبتلعنا هذه الاشجار ، اعرف الطريق ، لابد ان ثمة طريق ، يخفى الزمزمية المليئة بالماء ويعطينى الاخرى الفارغة ، سيعطوننا طعاما وماء ثم يطلقون علينا الرصاص فى أعلى الجبل .

وعاد الطريق ، فى الظلمة ، يغوص وسط الاشجار ، يلتف ، يضيق ، ثم يختنق ويموت ، تغوص قدماه فى طين رطب ، لا يستطيع ان ينحنى ، يلعق الطين الرطب . واخذ يتحسس جدار الجذوع الداكنة ، اغمض عينيه وترك قدميه تتحسسان طريقهما . ترك قدميه تريان الطريق لغة عمياء ، وقدمان ضريرتان . وابتدأت حبيبات الندى تتساقط ، تبلل جلده الساخن ، فرد كفيه امامه ، واحس بقطرات الندى تسقط فوقهما ، وساقاه تتخاذلان ، تتقوسان بثقل جسده ، تجذبه ارض اشجار الزيتون الى اسفل ، تنثنيان ، وينحدر الى اسفل ، الى اسفل ، يترك يديه ممدودتين الى الامام ، يترك كفيه مفتوحتين ، يتساقط فوقهما قطرات الندى .

ـ ٩

رائحة الدم المتخثر فى الحفرة كثيفة ونفاذة ، راكدة ومعتمة . وطابور النمل صادر يتحرك فوق سور الحوض ، يلتف ويغيب رأس الطابور فى الاوراق الجافة .

كان القمر ملتمعا ، معلقا ، فوق راس الجبل . تدفق الريح فاهتزت اشجار البرتقال اخذت تصدر صوتا هادرا

وغاب يوسف خلف الاشجار ــ تابعته فى الظل . توقف لحظة ونظر وراءه .

سمعت صوت الحصان الابيض يصهل . تلك اللحظة التى يمسك بها ، التى تمسك به يد غريبة ،تتسع عيناه ــ تستديران ، وينتفخ منخاراه ، لا يشم رائحة صاحبه ، يدق الارض السبخة بقوائمه ، يلتمع ذيله الابيض فى غبشة الضوء .

وارتفع راس طابور النمل بين الاوراق الجافة فى الحوض ، امام الفتحة مباشرة ، تجذبه رائحة الدم الكثيفة .

ــ « توقف النزيف » لم يرد .

كنت اعرف ان النزيف فى صدره لابد ان يتوقف . تتسع الدائرة اسفل كتفه اليسرى ، تمتد حتى تصير فى المنتصف ، وتهبط ، لا يحرك قدميه حتى يوهمنى بالموت ، توقف رأس الطابور برهة ، نملة كبيرة حمراء اكبر مما كنت اراها بين الاوراق الجافة ، ويتلوى الطابور ، تتقارب دودة كبيرة نحونا ، تتجمع فقراتها ، تتأهب للدخول .

غاب يوسف فى الظل بين الاشجار ، كان يقود الحصان ، يلتمع جلده الابيض فى غبشة الضوء ، وصهل فجأة . بط فمه بمنديل كبير ، فضحكت ، تسلقت السور ، ارقب باب الدار ودلف من الباب الجانبى ، امتطى الحصان واشار نحوى بان اتبعه ، قفزت من فوق السور فانثنت ساقى اسفلى وندت منى صيحة الم . كززت شفتى السفلى بين فكى . كان الجبل عاليا وارض منبسطة فسيحة فى ضوء القمر . ورأيت الرجال يحملون الفوانيس والمشاعل باهتة الضوء ينحدرون على جانبه . رأيت كل شىء بوضوح وصفاء . سقطت رأسى فى الظل فنظرت الى اعلى . كان جاثيا فوق راسى ، من الخلف ، يصوب بندقيته نحو منتصف الراس .

وصار الطابور داكنا . تبعثرت الأوراق الجافة فى قبضة الهواء . ورائحة اشجار الزيتون تنتشر ، تقتحم الفتحة ، واقتحم طابور النمل المكان . احسست به يعدو فوق ساقى المتورمة آلاف السيقان الرفيعة الحادة ، تجذبها رائحة الدم الكثيفة .

اطلق الرجل رصاصة نحو ساقى يوسف . كان يمكنه ان يفر بالحصان ، ويهبط الجبل . ويلحق بالرجال . قفز من فوق الحصان ، وتركه مكمما بالمنديل . وتقدم ، يطلع بساقه المصابة نحو الرجل .

- ١٠ -

تكاثفت الاشجار ، اخذا يدوران حولها ، وغاصت اقدامها فى الطين .

سمع وقع اقدامهم ، تهرول فى الخارج ، دوت طلقات الرصاص ، ازت بين الجذوع المتشابكة ، وتطايرت الأوراق الخضراء .

ـ « لن يرونا »

ـ « سيبحثون عنا » ..... ونفذا بين الاشجار . ارتطمت ساقه بالاشواك تشتبك ببنطاله ، بقدميه .

ـ « هنا » ..... كان يلهث . رقد فى الحوض فوق الاوراق الجافة . بقايا الضوء ، تسقط ، تختنق ، بين الاوراق الكثيفة .

ـ «اصبت ؟» ..... وضع كفه فوق صدره . فتبللت بالدم الدافىء اللزج . تمدد الى جانبه ، وعيناه ترقبان الطريق بين الاشجار . ران الصمت كثيفا وعارما ، ثم عادت الاقدام ، اقدام كثيرة ، تدق الارض بين أشجار الزيتون .

ـ « ادخل هنا » ..... دفع راسه داخل الفتحة . كانت البئر المهجورة جافة . والقواديس صدئة ، وبدت الحفرة فى اول الامر ضيقة اخذ يدلف الى الداخل ، تمتصه داخلها .

توقف وقع الاقدام ، ودوت طلقات الرصاص بين الاشجار .

ـ « سنذهب فى الليل »

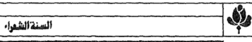
ظل راقدا على صدره . بلل الدم الرمال . واحس بالسكينة . اخذ صدره يعلو ويخفض توقف قلبه عن الدق لحظة ، ثم عاد يدق بقوة كانه سينفجر ويغرق الحفرة بالدم الدافىء . كان يرقد وراءه .

ـ « ساقى » ..... يتمدد وراءه ، عند قدميه ، تلامس راسه قاع حذائه .

ـ « يطوقوننا » ..... واستمر هسيس اشجار الزيتون . صوت غريب لم تألفه اذناه من قبل ، لا فى مثل تلك الايام ولا فى ايام غيرها .

ـ « يوسف » ..... بدأ غارقا فى النوم .

وفى الليل ، كان لابد ان استكشف طريقا للخروج ●



أحمد الحوتى

تفصح سيرة الشعراء العرب فى الجاهلية وفى الإسلام أن الشاعر كان مفخرة قومه وعشيرته وكان لسانها بين القبائل ، ويكون العيد حين يبزغ نجم شاعر فتحتفل القبيلة وتشتد سطوتها به ، ذلك لأنهم كانوا يدركون أهمية هذا الفعل وقيمته المعنوية تلك التى سوف تجعل لهم شأناً بين العرب ، ومع ذلك فقد كانوا فى تلك الأزمان الأولى يحبذون ألا يكون الشاعر شرساً شديداً ولا حرجاً عرّيضاً ، لا خشية منه بل غيرة عليه ، لأن الشاعر حين يفحش القول أو يتسلط لسانه بالهجاء فإنه ربما يجر عليهم وعلى نفسه مالا تحمد عواقبه وقد يؤذيه أحدهم من القبائل الأخرى بقول خشن أخشن مما يأخذ به هو ناصية غيره . لقد كانت صفات العربى فى ذلك الزمان من سماحة فى الطبع وكرم فى الأخلاق وانبساط فى السجية تجعل التسلط فى القول من الصفات غير المرغوب فيها لدى العربى حتى ولو كان الشاعر فى هذه الحالة من العناصر الاجتماعية التى تجعل قبيلته فى حمى من هجومه الآخرين أو تسلط ألسنتهم .

وكان الشاعر يتبوأ مكانة رفيعة بين الشعراء لا لكونه نبغ فى المديح أو التشبيب أو الفخر والرثاء أو غيرها من أغراض الشعر ولكن يتبوأ نفس المكانة إذا نبغ أيضاً فى الهجاء ، إن المحاذير الاجتماعية التى لا تستسيغ الشدة فى القول والتى لا تقبل الهجاء لم تمنع العرب من جعل الشاعر حتى ولو كان هجاء مفخرة لهم وسنداً يحتمون به ويقفون خلفه .

إنه بقدر ما يكشف عن مثالب الأخرين ويعرى عوراتهم بقدر ما يثبت لقبيلته ما تستحقها من المآثر والمفاخر ويدفع عنها النقائص والمخزيات . هذا قدر الشاعر وهذه مكانة الشعر ، وشائج متوهجة مع القبيله وقيمة اجتماعية تستأهل الفرح وتدفع إلى النظر والتأمل القيمى للشعر ولدوره فى تلك الأزمان . وإذا كانت البلاغة العربية بكل مهارتها وعنفوانها تركت مساحة كبيرة من أرضها للشعراء فذلك لأن الشعر قد جاء على قدر كبير من تكثيف تلك البلاغة وشحنها بطاقات خلاقة لم تتوفر لسواه من بيان القول أو فصاحة اللغة . ويقول امرؤ القيس : وجرح اللسان كجرح اليد ! . وكان جماعة من الأشراف فى الجزيرة العربية يتجنبون ممازحة الشعراء أيا كان شعرهم أو فى أى غرض من أغراضه ينشرون ؛ ذلك خوف لفظة تسمع وهى تقال فى مجال المزاح تنقلب عليهم جداً وتنتشر وسط القبائل فتصير وشماً فى صفحة تاريخهم وعلامة تلازم خطاهم أينما ساروا ، هذه هى سطوة الشعر وذلك كان له من قوة لا تدفع . وقد قال « دعبل الخزاعى » فى مثل هذا :

لا تعرضن بمزح لامرىء طبن ... ماراضه قلبه أجراه فى الشفةِ

فرب قافية بالمزح جارية ... فى محفل لم يرد إنماؤها نمتِ

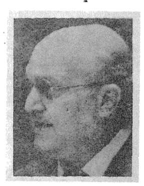
إنى إذا قلت بيتاً مات قائله ... ومن يقال له ، والبيت لم يمتِ

حقيقة هى حياة الشعر إذن ، وهو وحده الصيغة الفنية التى عرف لها العرب قدرها ، فلو أن لفظة قيلت فى غير سياق الشعر لما حسب لها العرب حساباً ، ذلك لأنها إذ تصطلى فى نار الشعر تصير شظية وتنفرد بفعلها على كل المستويات وتنمو نارها وتشتعل وإن لم يرد إنماؤها ! وإن من البيان لسحراً ، ولكن يظل ذلك رهناً بعوامل التفوق تلك التى تظل نفحة لا تعطى كما تظل قدرة موصولة بأرحام الشعراء منذ أول بيت فى تاريخ الشعر العربى وحتى آخر تفعيلة نطقتها ألسنة الشعراء . ويروى أن ابن هرم بن سنان دخل على عمر بن الخطاب فقال له من أنت ؟ قال : أنا ابن هرم بن سنان قال : صاحب زهير ؟ قال نعم ، قال : أما إنه كان يقول فيكم فيحسن ، قال : كذلك كنا نعطيه فنجزل ، قال : ذهب ما أعطيتموه وبقى ما أعطاكم . وهذه فطنة تؤكد قولنا فى الشعر وفى ألسنة الشعراء . وإذا كان للعرب فى حياتهم الأولى ذوق وفيهم طبع ، كانوا بهما فى غنى عن الشرح والتحليل والتوجيه والتقابل لأحكام النقد وأصول البيان العربى ومذاهبه وكذلك كانت أصول النقد بعيدة عن الدراسة والتقدير ، فإن شجرة تنمو وتزدهر وتثمر وتصير غنية بثمارها وعطائها لفى حاجة ماسة فى كل وقت وفى كل زمن لشرح وتحليل ودخول إلى مشكلات جدت وأبنية استمدت وظلال لم تكن يوماً تحت أوراقها التى لا تتوقف عن اتساعها وخضرتها ! ولعلها تنتصر دوماً ألسنة الشعراء ●

لا بأس فى أن يتحول بعض من تميزوا فى الفن أو فى لعب الكرة إلى نجوم ، تقدمهم وسائل الإعلام إلى الشباب ليقتدوا بهم ، ولكن البأس كل البأس ، بل والكارثة أبشع الكارثة ، فى أن يكون هؤلاء الفنانين ولاعبى الكرة فقط هم كل النجوم الذين يُقدَّمون إلى الشباب كمثال يُحتذى ، وكقمة يُسعى إليها . ولك أن تتخيل شعبا يتحول شبابه فى الجيل التالى إلى ممثلين ولاعبى كرة . . ماذا يكون مآله ؟ وإلى أية هوة تنحدر قِيَمُه وقيمته . . ؟

ومن هذا المنطلق تعمل « القاهرة » على أن تقدم للشباب مُثلا عليا يحتذونها فى المجالات الحقيقية للعمل الوطنى ، سياسية كانت أم اقتصادية ، أم ثقافية ، أم عسكرية . وهى - إذ تقدم على هذا العمل - لا يعنيها أن يكون النموذج الذى تقدمه فى السلطة أو خارجها ، بل لعلها تفضل أن يكون خارج السلطة تجنبا لمظنة النفاق الإعلامى من جهة ، وظنا منها أن النجم خارج السلطة أقدر على الحديث المتحرر منه وهو فى السلطة أو تحت الأضواء .

بعيدا عن السياسة



كمال حسن على يتحدث إلى « القاهرة »

أجرى الحوار عبد الرحمن فهمى

شغل كمال حسن على رئاسة الوزارة المصرية فى الخمسة عشر شهراً الأخيرة قبل استقالته فى أوائل سبتمبر ، ولم يقفز اسمه إلى الصفحات الأولى فى الصحف وإلى صدر نشرات الأخبار الإذاعية والتليفزيونية إلا تتويجا لحياة خصبة بالعطاء الثرى ، حافلة بالعمل الدائب ، مستهدفة غاية واحدة ، هى خدمة مصر ، وخدمة مصر فقط . وهو ـ فى حدود ما أعلم ـ أول رئيس وزراء لمصر بعد الثورة قد كتب وثيقة حبه لمصر بدمه حقيقة لا مجازا ، وكانت هذه الحقيقة هى مدخلنا إلى الحديث معه .

● حديثنا سيكون بعيدا عن السياسة ، بل سيكون بالتحديد عن الثقافة ، ولكن قبل هذا لابد أن نقدم لقرائنا الجانب الآخر لكمال حسن على ، وأعنى به الجانب غير السياسى ، وأذكر أنك أصبت ثلاث مرات ، وأنك تحمل حتى اليوم بعض شظايا القنابل فى جسمك ، وهذا معناه أنك أول رئيس للوزارة كتب وثيقة حبه لمصر بدمه حقيقة لا مجازا ـ فهل نأمل فى أن تروى لقرائنا القصة . ؟

□ إذا كنت تعتبر إصابتى هذه أولوية فلاشك فى أن كثيرين من أبناء جيلى يشاركوننى فى هذه الأولوية . فنحن جيل ولد بعد ثورة ١٩١٩ مباشرة ، ونشأ على هتاف الشعب فى المظاهرات (يحيا سعد) ، ثم هو نفس الجيل الذى عاصر الأحداث الجسام ، بدءا من ثورة ١٩٣٥ التى أدت إلى تكوين الجبهة الوطنية وتوقيع معاهدة ١٩٣٦ .

● فى هذه الثورة سقط شهداء كثيرون أذكر منهم الآن طالب الطب عبد الحكم الجراحى . . ؟

□ عبد الحكم الجراحى من كلية الطب ومحمود عبد المجيد من دار العلوم ، وغيرهما كثيرون . والحق أننا كطلبة كنا نعرّض صدورنا لرصاص الإنجليز فى الشوارع ونحن نهتف بحياة مصر . وأنا شخصيا قد فصلت من المدرسة لفترة بسبب هذه المظاهرات . فنحن أبناء جيل عاش بكل كيانه هذه الثورة ، ثم عشنا أيضا كل الأحداث التالية ، فى سنة ١٩٤٦ ضد معاهدة صدقى بيفن ، وكذلك أحداث سنة ١٩٤٢ التى كانت علامة بارزة بالنسبة للوطنية المتأججة فى صدور شباب مصر فى هذا الوقت . أقول إن هذه الحياة ربما كانت وراء ما تسميه كتابة وثيقة حب مصر بالدم حقيقة لا مجازا . ثم الحياة العسكرية التى بدأت بدخولى الكلية الحربية فقد كانت . .

> ● ولدنا بعد ثورة ١٩ ونشأنا ونحن نسمع هتاف الجماهير « يحيا سعد »

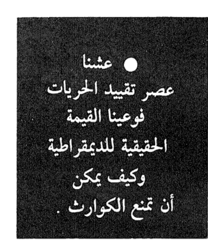
● فى أى عام دخلت الكلية الحربية ؟

□ عام ١٩٤٠ فى أوج الحرب العالمية الثانية ، أقول لاشك فى أن دخول الحياة العسكرية كان جرعة زائدة بالنسبة للوطنية وحب مصر والفداء . أعتقد أن كل ما ذكرت لك كان له تأثير على كل فرد من أبناء هذا الجيل ، فقد نشأنا جميعا على حب مصر وعلى محاربة الاحتلال الأجنبى لمصر .

● هذا عن البيئة العامة التى عاشها هذا الجيل ، فماذا عن البيئة الخاصة ؟

□ نعم ، لاشك فى أن جانبا آخر يعود إلى الحياة الأسرية التى عشتها ، فأنا نشأت فى أسرة كل الأخوة فيها رجال ، أو شباب ، وأعتقد أن لهذا أيضا دخلا كبيرا ، لأنه ، من خلال إخوة خمسة ، بخلافى أنا ، ومن خلال صداقات لنا نحن الستة ، صداقات كثيرة متعددة المواهب ومتعددة الاتجاهات ومتقاربة المشارب ، كل هذا أعطى أرضية كبيرة جدا لآراء ومشاعر مختلفة أثرت بغير شك فى النشأة . وأعود مرة أخرى إلى البيئة العامة فأضيف أن الاحتلال فى حد ذاته كان دافعا قويا جدا للجرعة الوطنية التى كان يتشربها شباب جيلنا .

> ● رأيت بعينى كيف يتصرف المحتل فى بلدى .



● الاحتلال كان ممثلا فى صورة جنود إنجليز يسيرون بيننا فى الشوارع يستفزون المشاعر الوطنية بزيهم العسكرى وبتصرفاتهم المتبجحة .

□ طبعا . . عشنا هذا كله .

● وفى أيام الحرب العالمية الثانية بالذات

□ فى أيام الحرب العالمية الثانية كنت ضابطا صغيرا ، وكنت أعمل ضابط اتصال بين الجيش البريطانى والجيش المصرى فى نمرة ٦ بالإسماعيلية ، فواجهت ورأيت بعينى كيف يتصرف المحتل الأجنبى فى بلدى .

● لم تقل لنا ما هى قصة وثيقة حب مصر التى وقعتها بدمك حقيقة . لقد ذكرت لنا الخلفيات والمؤثرات ، لكن ما هى القصة نفسها ؟

□ القصة تتلخص فى إصابة عام ١٩٤٨ ، ثم إصابة أخرى فى اليمن ، ثم إصابة ثالثة فى حرب ١٩٦٧ ، وهذه كانت أشد الإصابات ، لأنها كانت فى جدار البطن .

● هذه الإصابة فى رأيى وسام حصلت عليه لأنك فيها أذكر أيضا كنت القائد الوحيد الذى قاتل فى حرب ١٩٦٧ ودمر للعدو دبابات كثيرة .

□ هذه المعركة قد ذكرها الرئيس السادات فى كتابه البحث عن الذات . كنت قائد اللواء الثانى التابع للفرقة الرابعة المدرعة ، ودارت المعركة فى مضيق الجدى بمنطقة المضايق ، ورغم أن المعركة لم تستمر سوى فترة بسيطة فإن خسائر إسرائيل فى هذه المعركة كانت ثلاثة أمثال خسائر مصر فى اللواء الثانى المدرع ، وهذا رغم أن هذا اللواء قد تعرض لضرب جوى على مدى أربعة أيام متصلة ، وفى اليوم الأخير ، يوم ٨ يونيو ، جاءت هذه المعركة البرية ، وهى المعركة الوحيدة التى اشتبكنا فيها مع دبابات العدو .

● وأذكر أننى قرأت فى مذكرات الرئيس السادات أيضا ، أن هذا اللواء الثانى المدرع كان قد وصل إلى حالة من الاستهلاك الآلى لأنه ــ نتيجة للا تخطيط فى الحرب ــ سار على الجنزير ألف ميل ، وهذا خطأ وخطر ، لأن من المفروض ، حسب ما سمعت عن حرب الدبابات ، أن تنقل الدبابة على عربة حتى ميدان المعركة أو بالقرب منه حتى تحتفظ بالجنزير سليما لتحتفظ بقدرتها على الحركة والمناورة ، فما قصة هذه الألف ميل التى سارتها دباباتك على الجنزير ؟

□ الواقع أنى أخذت التعليمات فى أول يوم بالتحرك إلى منطقة تسمى (مطلة خرم) فى سيناء ، وهى بالقرب من الحدود . بدأ التحرك يوم ٥ مساء ، وكان التحرك نهارا وليلا ، فوصلت إلى مطلة خرم فى الحادية عشرة من صباح اليوم التالى ، يوم ٦ ، وهناك تلقيت تعليمات بالرجوع مرة أخرى إلى وسط سيناء حيث كنت أتمركز باللواء . وكان من الواضح أن السيادة الجوية أصبحت لإسرائيل بعد الضربة الجوية التى حطمت كل الطائرات المصرية تقريبا . حاولت مراجعة القيادة فى هذا الرجوع ، ولكننى وجدت إصرارا على التحرك نهارا ، فتحركت فى الحادية عشرة . ولمحت طائرة إسرائيلية رتل اللواء وهو يسير ، فلم تكد تمضى نصف ساعة حتى بدأ الضرب الجوى ، واستمر اللواء فى المسير تحت هذا الضرب من الحادية عشرة والنصف حتى آخر ضوء فى الساعة الثامنة إلا خمس دقائق مساء . وفقدت من اللواء فى هذا اليوم ما يقرب من ٥٠٪ من الدبابات والمشاة وغيره ، ولكن اللواء ــ أو ما بقى منه ــ ظل يسير دون توقف حتى وصل إلى منطقة التجمع . وهناك ذكروا لى أنه لابد من الانسحاب إلى منطقة القنال دون أن نطلق طلقة واحدة ضد أى عدو رأيناه ، سوى العدو الجوى ، والذى حاولنا جهدنا منذ اليوم الأول أن نشتبك معه ، مما أدى إلى مهاجمة الطائرات الإسرائيلية لكتيبة الدفاع الجوى فى اللواء فى اليوم الأول . وبعد وصولنا إلى القنال صدرت لنا أوامر جديدة بالعودة إلى وسط سيناء لتغطية الانسحاب ، فسرنا ثانية من شرق القنال ــ لأنى لم أشأ أن أعبر إلى غرب القنال إلا عندما أتبين الموقف تماما ــ وتحركنا بالفعل فى فجر يوم ٨ يونيو ، ووصلنا إلى مضيق الجدى حيث دارت المعركة البرية من الحادية عشرة إلى الثالثة بعد الظهر ، وقد دُمّر اللواء تماما ما عدا ست دبابات بفعل الضرب الجوى ، ولكننا كما ذكرت دمرنا للعدو ثلاثة أمثال ما دُمّر لنا .

● وحدثت الإصابة فى هذه المعركة ؟

□ نعم ، أصبت قرب نهاية المعركة . كنت قد تقدمت بعربتى إلى الأمام لمراقبة المعركة البرية وإدارتها ، وفى أثناء العودة أصبت بإحدى شظايا الطائرات فى جدار البطن .

● وهكذا أصبحت أول رئيس وزراء بعد الثورة كتب وثيقة حبه لمصر بالدم الحقيقى كما قلنا . ولكن لك أولوية أخرى لابد أن نسجلها هنا ، لأنها فى رأيى نتيجة للأولى ، أو ثمرة لها ، وهى أنك أول رئيس وزراء عسكرى لم يشعر المصريون بوطأة العسكرية فى عهده ، بل على العكس ، شعروا فى ممارساتهم اليومية بالديمقراطية إلى حد كبير .

□ الواقع أن هذا ينبع من شيئين : أولهما أننى بطبيعتى لا أكره النقد ، بل أتقبله بصدر رحب جدا ، حتى فى حياتى الخاصة . والشىء الثانى هو أننا عاصرنا فترات كثيرة ، لاشك فى أنه كان فيها نوع من تقييد الحريات ، وتبينا نتيجة تقييد الحريات هذا وعينا القيمة الحقيقية للديمقراطية ، وكيف أنها يمكن أن تمنع الكوارث . وهناك أمر ثالث أضيفه إلى السببين السابقين ، وهو الدين ، فباعتبارى رجلا متدينا أشعر بأن المشورة أصل من أصول الدين . ومن هنا أحس بأن هذه العناصر الثلاثة قد يكون لها تأثير كبير فى ممارساتى اليومية للعمل التنفيذى .

● هناك أيضا أولوية ثالثة لك أعتقد أنها كذلك نتيجة محتمة للأولويتين السابقتين

□ يظهر أنك تخفى فى جعبتك أولويات أكثر مما أتصور . !

وضحك وسألنى عن هذه الأولوية الثالثة فقلت :

● لا أريد أن أبالغ فأقول إننا كشعب قد أحسسنا فى خلال الخمسة عشر شهرا التى رأست فيها الوزارة بالازدهار ، ولكننا شعرنا على الأقل (بالفرملة) التى حدثت للانحدار ، وهى (فرملة) شديدة من النوع الذى يصك الآذان . فبماذا تعلل نجاح هذه (الفرملة) . . ؟

□ الانحدار يأتى فى تقديرى من عدم الجدية ، ويأتى أيضا من عدم الثقة ، فإذا كان المسئول جادا فى تصرفه الشخصى ، وفى تصرفه على المستوى العام ، وجدت الثقة بينه وبين من هم فى مسئوليته ، فإذا وجدت هذه الثقة اقتنعوا بكل ما يفعل ، وأدركوا تماما أن أى قرار يتخذه إنما يبغى به وجه الله والوطن .

● بالرغم من أن بعض قراراتك كانت ثقيلة الوطأة من الناحية الاقتصادية . ؟

□ بل كثير من هذه القرارات كان كذلك ، لكن هذا الشعب أثبت أصالة غريبة جدا . .

زيادة سعر الرغيف ، زيادة السجائر . . لم يقابلا إلا بالاستحسان . زيادة الكهرباء ، زيادة سعر البترول ، قوبلا باقتناع بضرورة الترشيد . عدم التقيد بتعيين الخريجين لم يقابل باحتجاج ، بل اقتنع الشعب بأن هذا هو الأمر الطبيعى ، وأن ما عداه هو غير الطبيعى . وأعتقد أن كل هذا ينبع من ثقة متبادلة وجدية فى العمل ، وعمل لوجه الله والوطن .

(للحديث بقية)

الأرجونوتيكا ملحمة الحب والرومانسية

د. أحمد عتمان

ورغم ما سبق أن ذكرنا عن المعركة الأدبية بين كاليماخوس وأبو للونيوس ، فإن أسباب وتفاصيل هذه المعركة لا تزال من الأمور الغامضة في تاريخ الأدب السكندري . بيد أنه من الواضح الذي لا يحتاج إلى كثير تبيان أن ملحمة ابو للونيوس « الأرجو نوتيكا » أو « رحلة السفينة أرجو » تعد اعتراضاً صارخاً على ما نادى به كاليماخوس وثورة على مبادئه الأدبية ولا سيما قوله أن الكتاب الكبير شر مستطير . وجدير بالذكر هنا أن كاليماخوس وإراتوسثنيس ـ خليفة أبو للونيوس ـ كانا من قوريني في ليبيا . يضاف إلى ذلك أن بطليموس الثالث تزوج أميرة قورينية وقد يشي كل ذلك بوجود خلفية سياسية للمعركة الشعرية بين كاليماخوس القوريني وأبو للونيوس الرودسي ونعني الصراع الخفي بين قوريني والإسكندرية . وعلى أية حال تقف « الأرجونوتيكا » بمفردها وسط الأعمال الأدبية السكندرية كملحمة طويلة على الطراز القديم وهي تعد بصفة عامة إبداعاً شعرياً فاشلاً لرجل مثقف . فأبو للونيوس كشاعر ملحمي يستطيع أن يرسم صورة ما ويقدم هذا المشهد أو ذاك ولكنه يفشل في ممارسة التقنية الملحمية السردية . والتدبير السماوي للأحداث الملحمية عنده غير مقنع أما اللغة فتبعث على الملل . ولعل الكتاب الثالث فقط من ملحمته ـ وهو يدور حول قصة حب ميديا ـ يرقى إلى مستوى الشعر الجيد ، ويسجل لصاحبه قدراً مشرفاً من الأصالة . فللمرة الأولى والأخيرة في تاريخ الأدب الاغريقي يجرؤ شاعر على أن يرسم صورة لفتاة غريرة تقع في الحب ببراءة شديدة ، وهي فتاة بسيطة من كولخيس النائية ولا تمثل نمطاً من الأنماط . لم يستطع أحد من الشعراء اللاحقين أن يبارى أبو للونيوس في رسم صورة مماثلة حتى جاء فرجيليوس أمير الشعر اللاتيني وحاكاه وهو يصور قصة حب الملكة القرطاجنية ديدو لبطل ملحمته أينياس. بيد أن ميديا الكتاب الثالث من ملحمة ابو للونيوس « أرجونوتيكا » تفضلها بالكثير . وإذا قيل أن ابو للونيوس هجر الاسكندرية مثخناً بجراح الهجوم العنيف الذي شنه عليه كاليماخوس بقصائده فإن الشاعر المهاجر قد انتقم لنفسه أفضل انتقام من الإسكندرية وشاعرها المتوج كاليماخوس لأنه بينما لا يقرأ الأخير سوى العلماء والفقهاء والدارسون المتخصصون فإن نصف الأدب الحديث ولا سيما القصة الطويلة يدين بشيء ما لأبوللونيوس وملحمته .



تقع الأرجونوتيكا في أربعة كتب ويحكى فيها أبو للونيوس قصة الفروة الذهبية ورحلة السفينة أرجو إلى كولخيس بقيادة ياسون الذي أحبته هناك ميديا .

وكانت هذه الأسطورة معروفة عند هوميروس الذي أشار إليها إشارة عابرة وإن كان ذلك لا يعنى أنها لم تشكل جزءاً مهماً من المخزون الملحمي لأنها بالفعل تتيح فرصة واسعة للشاعر الملحمي لأن يحكى حكايات طويلة عن المغامرات المثيرة في عالم المجهول . وإذا كانت أبيات هوميروس القليلة توحي بإحساسه العميق بقيمة الإنسان وتمجيده البطولات فإن هذا ما نفتقده في كل ملحمة ابو للونيوس بأبياتها العديدة . فبطله ياسون يبدو كأضعف الأشباح ولا يمكن أن يكون غير ذلك لأن المؤلف نفسه أبو للونيوس هو وليد مجتمع الإسكندرية تلك العاصمة الهيللنستية والمدينة الزاخرة بزخم المدنية فأنى لمثل هذا الشاعر أن يحس إحساساً عميقاً بالبطولة الملحمية الأصيلة ؟

وتضم قائمة الأبطال الذين يقودهم ياسون وكما يرد عند ابو للونيوس (الكتاب الأول أبيات ١٨ ـ ٢٢٧) أسماء أشهر الأبطال الإغريق مثل هرقل وبيليوس وملياجروس . وهذا يعنى أن ياسون هو بطل هؤلاء الأبطال . غير أن معطيات الملحمة ككل تقول غير ذلك . فالروح الانهزامية التي إنتابت ياسون بعد المرور بصخور السيمبليجاديس (الكتاب الثاني ، بيت ٦١٩ ومايليه) لدليل واضح على عدم التحلي بالروح البطولية الحقيقية . بل هناك أكثر من مناسبة في الملحمة ظهرت فيها هذه الروح الإنهزامية ، ومنذ البداية لم يتسلم ياسون زمام قيادة السفينة أرجو إلا بعد أن رفض هرقل هذه المسئولية (الكتاب الأول بيت ٣٣١ ـ ٣٦٢) . وحتى علاقة ياسون الغرامية بميديا تسودها روح النفعية حتى أن شخصية بطل هذه الملحمة يمكن اعتبارها منافية للبطولة (anti hero) وكل هذا يعنى أن ملحمة «الأرجونوتيكا» تفقد إلى درجة عالية جوهر الشعر الملحمي الأصيل . وليس هذا هو العيب الوحيد لأن الشاعر السكندري لا يفوته أن يزخرف ملحمته بفيض من معلوماته الجغرافية والعلمية وغيرها مما يتناقض مع عفوية الشعر الملحمي الأصيل ويعطل إنسياب الحكاية البطولية ويفسد الشاعرية . يبالغ ابو للونيوس في حرصه على ايراد قوائم طويلة للأبطال والأماكن الجغرافية غير المعروفة وكذا تفاصيل أخرى دقيقة وكبيرة لا لزوم لها . إن

التلذذ بعرض المعارف لم يكن أمراً جديداً فى تاريخ الأدب الإغريقى منذ هيسيودوس ولكنه أصبح فى العصر السكندرى سمة مميزة وخاصية أساسية وكأن فن الشعر لا يستقيم بدون ما يحمل من هذه المعارف . لم ينتبه شعراء الإسكندرية إلى أن هذا التعالم ضار بشاعريتهم بل اعتبروه علامة على غزارة ثقافتهم ومن ثم حرص كل شاعر على أن يتزين بهذا الزى الثقافى الفضفاض . يحس أبو للونيوس أن المعلومات التى يثقل بها أبيات ملحمته تضفى ثراء ووقاراً على قصته ولكنها فى واقع الأمر زادتها جفافاً وحذلقة جوفاء .

يضاف إلى ذلك قصور فى إستيعاب تقنية الشعر الملحمى نفسه وهذا ما يتبدى من حقيقة أن « الأرجونوتيكا » ملحمة مليئة بالأحداث العرضية غير المترابطة مما جعلها مفككة تتحرك من مشهد إلى آخر فى ارتباك واضح وملموس ودون تطور ملحوظ فى الحدث الملحمى ككل . يبذل ابو للونيوس جهداً فائقاً فى رسم كل حادثة على حدة وهذا ما يقربه على نحو أو آخر من كاليماخوس الذى استطاع فى قصيدته « الأسباب » أن يربط موضوعات متباينة برباط قوى وتتابع منسجم مما أضفى على هذه القصيدة صفة الوحدة الشعرية الكلية . وهكذا يمكن أن نقول أنه لم يكن من الخطأ أن يحاول أبو للونيوس نظم قصيدة طويلة بقدر ما كان الخطأ فى الطريق الذى سلكه لتنفيذ ذلك .

وتتفاوت الأحداث المروية فى ملحمة أبو للونيوس من حيث النوعية بدرجة عالية . فأحياناً يستمرىء المؤلف الانغماس فى أمور صغيرة عابرة أو حتى تافهة مما يذكرنا بأعمال النحت الهيللينستى آنذاك . يتحدث أبو للونيوس على سبيل المثال عن أفروديتى فيحكى كيف أنها ذات مرة كانت تبحث عن ابنها إيروس فوجدته يلعب فى احدى الحدائق مع الطفل جانيميديس ويتغلب عليه فى اللعب بالخداع والمكر الصبيانيين . فانحت أمه عليه باللائمة لأنه يستغل سذاجة طفل صغير وقدمت له كرة صغيرة ليلعب بها معه . وهكذا تحول ايروس إله الحب المخيف وشديد البطش فى أشعار القدامى إلى صبى مراوغ . ومرة أخرى يحكى لنا أبوللونيوس كيف أن الشاب الصغير هولاس قد إختطفته احدى عرائس البحر المتيمة بحبه . يقص أبوللونيوس هذه الأسطورة فى ايجاز درامى بديع إذ يتجنب الانفعالات الزائفة . تصر عروس البحر اصراراً طائشاً ودافعاً على الحصول على محبوبها بأى ثمن فتلفه بذراعيها عندما ينزل إلى ضفة الغدير لإحضار الماء القراح وتغوص به فى الأعماق . لقد كان ابو للونيوس بطريقة أو بأخرى مؤسس الرومانسية إذ أراد أن يخلق عالماً مختلفاً كل الاختلاف عما يعرفه الآخرون وأن يصنع الخلفية المناسبة للأحداث الغريبة والعجيبة فى عالمه هذا . وقدمت رحلة السفينة أرجو لأبو للونيوس مجالاً رحباً لممارسة هذه النزعة الرومانسية بيد أن موهبته الشعرية قد خذلته فى بعض الأحيان وارتفعت به إلى مستوى الأحداث الملحمية المروية فى أحيان أخرى ولا سيما عندما يصف كيف بذر ياسون أسنان التنين فى الأرض فإنبثقت منها ثلة من المحاربين إلتحم معهم على الفور فى معركة وهزمهم . لقد انقض عليهم كالشهب الذى يهبط من عل فيحصد بناره كل شىء يعترض طريقه ، وامتلأت خطوط المحرات بدماء القتلى كما تمتلىء الجداول بالمياه الجارية . فالمشهد كما يرسمه أبو للونيوس حى وواضح تبرق فيه أسنة الرماح وتسمع حوله قرقعة السيوف . إلا أن المعركة الدائرة لا تشبه أية معركة من معارك هوميروس المقنعة والمكتملة حتى ولو كانت بعيدة عن دنيا الحياة الأرضية فمع أن هوميروس ولا سيما فى « الأوديسيا » يخلق خلفية غريبة للمعارك إلا أن الطابع العام يبقى واقعياً لأن هناك لمسة ما من المصداقية أو إمكانية الحدوث تحوم حول مشاهد هذه المعارك أما أبو للونيوس فتلذ له الغرابة فى هذه المعارك من أجل الغرابة ذاتها . وفى الحقيقة يعد أبو للونيوس رائد هذا النوع من الشعر الذى يتعامل مع العالم غير المألوف والبعيد عن عالمنا والذى يعجب به لأنه يكسر القوانين التى تحكم دنيانا هذه .

بيد أن عبقرية ابو للونيوس لا تتألق إلا فى عالم الحب إذ تشده قصة حب ميديا لياسون وتشغله تماماً فى حين يغفل الجانب الآخر أى حب ياسون لميديا فلا يحفل به كثيراً . ولما كان الكتاب الثالث هو الذى يعالج هذه القصة فهو أروع كتب الملحمة الأربعة جميعاً وفيه نرى ميديا وهى لا تزال فتاة عذراء غريرة تقع فى الحب من أول نظرة تلقيها على ياسون . فعندها بدى لها وكأنه سيريوس الذى قفز أمامها فجأة من أعماق المحيط . ويقول لنا أبو للونيوس ـ ربما متأثراً بسافو ـ كيف أن غشاوة ضبابية إعترت بصرها وغطت عينيها وكيف توهجت وجنتاها بنار خفية لا تراها ، كما خذلتها ركبتاها فلم تستطع أن تحرك ساكنا ، تسمرت وكأنما زرعت فى الأرض وهى تقف أمام المحبوب . وبعد أن ساعدته فى الحصول على الجزة الذهبية لامس شعرها الأشقر بيديه فجعلتها هذه اللمسة على أتم استعداد لأن تنزع الحياة من صدرها لتهبها إليه . ذاب قلبها وكأنه قطرات الندى تترقرق



فوق زهور الصباح . فلما نامت إلى جواره انصهرت ميديا فى شخصه جسداً وروحاً وأضحت على أهبة الاستعداد لأن تفعل أى شىء مهما كان من أجل الاحتفاظ به . وعندما قرر ياسون العودة إلى بلاد الإغريق وأعلن لها ذلك ببروده المعتاد أدركت أن هذا يعنى الهجران للأبد وهنا تفجرت طبيعتها الشرسة وميولها العنيفة فى تيار جارف من التأنيب الحاد على جحوده قالت له إنه إذا كان حقاً سيهجرها فلسوف تسبب له الدمار فتنتقم منه أشد الإنتقام إذ ستتضرع إلى الايرينيات ربات التعذيب والعقاب أن يحرمنه من الأهل والوطن . وهكذا يمضى أبو للونيوس فى سرد قصة الحب الخالدة . وإذا كان شعراء التراجيديا قد اهتموا بالجانب المأساوى لموضوع الحب دون الإلتفات إلى جاذبيته الساحرة فإن أبو للونيوس قد ألم بالجانبين وأبرزهما مستبقاً فى ذلك فرجيليوس الذى إقتبس منه الكثير وهو يروى قصة ديدو وأينياس فى ملحمته مع أن الملكة القرطاجنية لم تك مثل ميديا فتاة بلا تجارب بل كانت إمرأة محنكة . كان اللقاء الأول بين ميديا وياسون يمثل لحظة حاسمة بالنسبة لتطور الحدث الملحمى فى « الأرجونوتيكا » . ومن ثم بوسعنا أن نطرح التساؤل التالى : ماذا كان سيحدث لو لم يستجب ياسون لعواطف ميديا الفياضة نحوه عندما وقعت فى حبه من أول نظرة ؟ وأهم من الإجابة على هذا التساؤل المطروح أن نبدى ملاحظة جوهرية .

ذلك أن عبارة مثل « وقعت فى حبه من أول نظرة » لا يمكن تصور ورودها عند هوميروس لأنها لا تتلاءم مع عالمه البطولى الملحمى . أما عالم أبو للونيوس فهو أقرب إلينا من حيث الجانب السيكولوجى ومن حيث تصاغر حجم الفرد . فى البداية يخاطب ياسون ميديا فى حذر كما فعل أوديسيوس وهو يخاطب ناوسيكا(« الأوديسيا » الكتاب السادس بيت ١٤٩ - ١٨٥) . أما ميديا فقد غاصت فى بحر الحب من قمة رأسها إلى أخمص قدمها ـ وفجأة يقع ياسون هو أيضاً فى حبها وينظر كل منها للآخر « بإبتسامات العشاق المرسومة على وجوه لامعة » (الكتاب الثالث بيت ١٠٢٤) . ولقد نجح أبو للونيوس فى تصوير هذه اللحظة أكثر من غيره سواء من سبقوه أو من لحقوه فى تناول هذا الموقف .

زبدة الكلام أن أبو للونيوس وضع الحب فى مركز الحدث الملحمى وبذلك تحتل العاطفة موقع الفعل البطولى . وإذا كان الحب واحداً من الموضوعات المحببة بصفة عامة فى الشعر السكندرى ، فإنه قلما بلغ عظمة وقوة معالجة أبو للونيوس له . ولعل كاليماخوس لم يستشعر معنى الحب كما إستشعره وفهمه أبو للونيوس الذى حقق أكبر إنجاز له عندما جعل الحب يتصدر صفحات الأدب الجاد لأول مرة فى التاريخ . وهذه فكرة ورثها عنه الرومان الذين نقلوها عبر العصور الوسطى إلى عصرنا الحديث حيث تدور الغالبية الكاسحة من الأعمال الروائية والدرامية فى المسرح والسينما والتلفزيون وغيرها حول موضوع الحب ●

فى دهشة غربتها

جمال القصاص

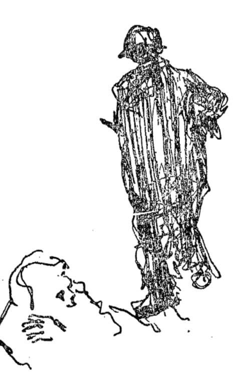
كانت بالنهدين تقيس مسافتها
تتحيض بالشجر الذابل ، . .
في ظل ستارتها
تشبك وحشتها

تخرج . .
أحصنة صبابتها
تتكسر فى دهشته
تلفحها . .
برذاذ فراشتها
تستحلب عتمته
تجدل للجبل النائم أنشوطتها

ـ هل مروا
ـ هل سلكوا نفس الدرب ؟ !
كانت تتسربل فى دمها المجنونِ
غُبار لفائتهِ يتكلسُ بين أصابعها
يغمرُ شفتيهِ . . ، شفتيها
يجلدها . .
النمشُ الوثنىُّ على خديها

يتسلل لفضاء ربابتها
ببياض تفتتها . .
تستكشف تفاحتها
ـ أنتَ
ـ أنت ؟ !
انحلت جِدَّتُهُ فى حبب حياءِ محبتها ،
استحلت حُرقَتَهُ ، رمحت ناحية
الحقلِ ، وحكمت حكمتَها ، انسطحت
فى مَرْجِ الحناءِ ، وحلت حالتُها ،
انفتحت فى قُبحِ الحجر الفائح ، واتضحت
فى حُلكتها ، هَفْتُها لحفحَةُ الفصحاءِ ،

انحلبت للحلم ملامحها ، انجرحت
فى صحوتها . .
ـ راحت
راحت
ـ خُنَّاها
ـ خانتنا
كان الشارع منطفئاً
ضوضاء المقهى



تُفسد عادات القلبِ
وثرثرةُ الرفقةِ أحياناً
خلف عقارب ساعتهِ
كان يرتب وردتهَا
يمزج حُمرتها فى زرقتها
الألوانُ إوزٌ يسبحُ . .
فى عشب الليلِ
الألوانُ مدىً يتقوسُ فى العينينِ
طفلٌ يُربكُ تمتمةَ الأشجارِ
يضحكُ . .
خلف عروستِها المكسورةِ
كان يرتلُ ـ بالوتر المقطوعِ ـ تميمتَها
بقمحِ بدايتها يتهجى خوخَ نهايتها
سكيراً . . أبله
يذبلُ
يصرخُ :
ـ هل مروا
ـ هل سلكوا نفسَ الدربُ ؟ !

الشمس على كتف النهر التفت ، فى فرشاة
الماء انغمست ، أشباحٌ من طينٍ ، من رملٍ ،
من نورٍ ، فى عكسِ حنين الشطِّ اصطفت ،
والمانشيتاتُ اليوميةُ انسطرت :
صفرٌ + صفر
صفرٌ - صفر

الأشياء انفرطت ، واختلطت
والرجلُ الواقفُ . .
فى دهشة غربتها
فوق جدارٍ
ليستجمع صوَرتها



محمود نسيم



طيرٌ مذابٌ فى الحضارِ ،
اصطفَّ حذو الظلِّ ، واشتمَّ السكونَ
وشفَّ عن دمٍ تحدّر فى خلاءِ الكونْ
أطلقته ، فرفَّ فى السماءِ منسوجاً بأزرقِها ،
ولفَّ جسمه بغيمةٍ ،
فرأيته ، وقد غشتنى ظلمةٌ ،
قد استظلَّ بريشةٍ من الجناحِ ومسَّ جسمى ،
ثم نثَّ دفقةً من الضياءِ فى عماءِ العين
هيأته للأفقِ فامتزجا ،
فكوّنتُ امتداداً للفضاءِ وشهوةً للجسمْ
ونسجتُ ذاكرةً وحلمْ
فحطَّ فوقها ، وقطّر صوته القزحىَّ منتشياً
برغبةِ الوجود ، نازفاً . .
وقد تداخل فى اليدينْ
أمسكته ،
فصار شكلاً للفراغِ
ومحضَ لونْ ●

. . . وقال النواسى :

أيــارُبَّ وجــهٍ فى التــرابِ عتيقِ
ويــارب حسن فى التــراب رقيـقِ
ويارُبَّ حزمٍ فى التراب ونجدةٍ
ويــارب رأىٍ فى التــراب وثيـقِ
أرى كـل حى هالكـاً وابن هـالـكٍ
وذا حسبٍ فى الهـالكـين عـريقِ
فقـل لمقيم الـدار إنـك ظـاعنٌ
إلى منـزلٍ نـائى المحـلِّ سحيقِ
إذا امتحن الـدنيـا لبيبٌ تكشفتْ
لـه عن عـدوٍّ فى ثيـاب صـديقِ

نفس ضعيفة

عبد الله السيد شرف

طـافَتْ تَـدُقُّ عـلى الاوهـام تسـألهـا
بعضَ العطاء . . وتشكو فيض بلواها
جُنَّتْ من الشوق . . والاحلام تدفعها
دفعـاً إلى غمـرات عشنت أبـاهـا
مـا ضمَّنا الليـل . . إلا زادنـا أسفـاً
أن لستُ أقنعها . . أو لستُ أرضاها
ضِـدّان . . ما اجتمعـا إلا عـلى إحن
نفسٌ تـروم . . وعقـلٌ يـطلبَ الله

قراءة لقلب أفلاطون

إنقاذ الدولة



د. عبد الغفار مكاوى

ـ لكن ماذا يحدث لو لم يعد حراس المدينة حراسا لها إلا بالاسم ؟ سيجرون عليها خرابا لا يعوض ، إذ أن نظامها وسعادتها يتوقفان عليهم وحدهم (٤٢١) ،

ـ وكيف نمنعهم من أن يتحولوا من كلاب حراسة إلى ذئاب ماشية ؟

ـ بالتثقيف والتربية . تلك هى القاعدة الكبرى لبناء الدولة ، الدولة العادلة الموحدة ، القوية السعيدة (٤٢٤) .

ـ وكيف تكون التربية سليمة ؟ ماهو هذا التعليم الذى يجعلهم يعاملون بعضهم بعضا كما يعاملون من يتولون رعايتهم بالحسنى ، ويحثهم على إظهار الوداعة مع مواطنيهم والشراسة مع أعدائهم ، حتى لا يلقوا بأنفسهم إلى التهلكة ، دون أن ينتظروا حتى يهلكهم الآخرون ؟ .

ـ وبالجملة : كيف نضمن للحارس أن يبلغ الكمال والطهر فى حراسته ؟

ـ الجواب : بأن يجمع إلى الحماسة الفياضة صفات الفيلسوف : الحكمة والعلم ؛ بالحكمة يتعلم كيف يتحكم فى نفسه قبل أن يحكم غيره ، وبذلك يعتدل ولا يتعدّى حده ، وبالعلم يفهم كيف يطبق النظر على العمل ، ويقرب الواقع من المثال ، والوجود من الحقيقة .

ـ أول درس يتعلمه درس فى « التطهير » : سنعلمه أن الذهب والفضة اللذين يكمنان فى نفسه أغلى وأنفس من الذهب والفضة اللذين يكنزهما الناس ويسببان كل الشرور . ونعلمه ألا يملك كالآخرين حقولا وبيوتا وأموالا ، حتى لا يتحول من حارس إلى تاجر وزارع ، ومن حامٍ للمدينة إلى طاغية يبغض أهلها ويخشاهم أكثر من خشيته الأعداء فى الخارج :

سقراط . . . ليس أضر ولا أبعث على الخجل بالنسبة إلى الراعى من أن يربى ويغذى من أجل حماية قطعانه ، كلابا تدفعها شراستها أو جوعها أو أية عادة سيئة أخرى تعودوها إلى التعرض بالأذى للماشية ، فتتحول من كلاب إلى ما يشبه الذئاب .

جلوكون : هذا شىء ضار ولا شك .

سقراط : وإذن فمن الواجب اتخاذ كل التدبير التى تحول دون سلوك حراسنا على هذا النحو إزاء مواطنيهم ، بحيث يسيئون استخدام قدرتهم ويغدون سادة شرسين بدلا من أن يكونوا حماة يقظين .

جلوكون : أجل . علينا أن نحول دون ذلك بكل وسيلة .

سقراط : ولكن أنجع الوسائل لتحميهم من المغريات هى أن يكون تعليمنا لهم سليما . . .

(٣٧٥ - ٣٧٦ - ٤٠٣ - ٤١٦ - ٤١٧)

ـ لكن ما العمل إذا أخفق هذا التعليم ؟ وإذا انتصرت نفس الحراس الشهوية والغضبية فأطاحت عرش العقل وقلبت ميزان العدل ؟ وإذا جعل الحراس مدينتهم مقبرة للأحياء ؟ وانقض الليل وفى جعبته السوداء ، الموت ، الذل ، القهر وسائر ذريته والأبناء ؟ .

ـ عندئذ يأتى الطوفان يتجهم وجه الطغيان : والطاغية شقىّ ، أشقى الناس وأتعس من أتعس إنسان :

ـ نفس الطاغية تجردت من كل اعتدال ، ودعت الجنون ليحل محل كل فكرة أو رغبة عاقلة (٥٧٣) .

ـ والطاغية الحقيقى - بخلاف ما يظن الناس - عبد بالمعنى الصحيح ، بل هو شخص بلغ أقصى حدود العبودية ، لاضطراره إلى تملق الناس ، وقضاء حياته فى خوف مستمر ، وعجزه عن إشباع أبسط رغباته ، ومعاناته على الدوام آلاما مرهقة (٥٧٩) .

ـ والطاغية أشد الناس تعاسة ، لأنه يأخذ على عاتقه حكم الآخرين ، ويحلم بالتحكم فى الناس ، بل وفى الآلهة ، مع أنه عاجز عن حكم نفسه . (٥٧٣ - ٥٧٦ - ٥٧٩) .

ـ والطاغية يعيش طوال حياته بلا صديق . فالطغاة إما سادة مستبدون أو عبيد خاضعون . أما الحرية والصداقة الحقيقية فتلك نعمة لا يذوقها الطغاة أبدا (٥٧٦ - ٥٧٩) .

ـ والطاغية ابن عاق ، قاتل أبيه ، آكل أولاده ، يجمع بالطبع أو بالتطبع ، أو بهما معا ، بين صفات السكير ، والعاشق ، والمجنون (٥٦٩ - ٥٧٣ - ٦١٩) .

ـ لكن كل آثام الطاغية الفرد التى يذكرها سقراط لا تكاد تكون شيئا مذكورا إذا قورنت بما يجلبه الطغيان من بؤس وبلاء على الدولة . ويؤمن جلوكون - كعادته - على كلامه فيقول : من الواضح للجميع أنه ليس ثمة دولة أشقى من دولة الطغيان . . (٥٧٦) .

ـ لو وصلت المدينة إلى هذه الحالة ، وتحولت الغايات إلى وسائل ، وكلاب الحراسة إلى ذئاب ، والحرية والعدل المأمول إلى ظلم وإرهاب ، ولم يفلح الوعد ولا الوعيد فى حمل الحراس على أداء ما يصلحون له من الوظائف ، وأصبح ذنبهم فى خداع الناس فى معنى الجمال والخير والعدل والنظم الاجتماعية أعظم من ذنبهم لو قتلوهم عن غير قصد (٤٣٣ ، ٣٧٦) .

ـ لو وصلت المدينة إلى هذه الحال ، وألقيت « المثل » على ركام الإهمال والنسيان ، ولقى أحكم الناس فى بلادهم معاملة « تبلغ من السوء حدا يستحيل معه مقارنة موقفهم بأى شىء موجود فى الطبيعة » (٤٨٨) ، ونفرت الجماهير من الفلسفة - أى من جدوى الحكمة التى تناضل للسعى إلى مثل المعرفة الحقة ثم تناضل لإصلاح الواقع على صورتها - بعد أن تسلل الدخلاء إلى صفوف الفلاسفة ، وانصرفوا إلى أبعد الأمور عن مسلك الفيلسوف (٥٠٠) .

ـ لو حدث هذا فماذا يكون جواب أفلاطون على السؤال الأبدى الملهوف ؟

ـ لن نجد لديه غير جواب اليأس حين يخيب الأمل المفجوع ويصطدم بطبع الناس « المفطورين على

الشر » : أن ننتظر المنقذ الذى يولد بمعجزة إلهية أو تمخض عنه الصدفة ، تتحد القوة فيه مع الحكمة ، يأتى بدواء يشفى الداء .

ــ لكن هل يكفى هذا هل يكفى أن نجد الحل لكى نستريح من الإشكال ؟

ــ سقراط : أتعتقد أن النظرية يمكن أن تتحقق عملياً على نحو كامل ؟ الا تقضى طبيعة الأشياء أن يكون الفعل العملى أبعد عن الحقيقة من الكلام ؟ (٤٧٣) .

ــ وإذا وجد عاشق الحقيقة ، ورفيق العدالة والشجاعة والاعتدال ، من يتحلى بالصدق ويكره الزيف ويرفض الكذب فى كل صوره ، من يتجه برغباته كلها نحو العلم وما يرتبط به ، من لا ينشغل بلذات البدن عن الروح ، من يترفع عن الجشع والوضاعة والغرور والجبن (٤٨٥ - ٤٨٧) ، من يروى أعتاب مدينته الخيرة بدمه فى سبيلها يتجرع السم الذى تجرعه سقراط ، إذا وجد المنقذ تم الإنقاذ ؟ هل ينجح فى إنقاذ الدولة . كما نجح فى إنقاذ نفسه ؟ هل يقبل الاشتغال بالسياسة كما اشتغل بها فى « دولته الباطنة » ؟ (٥٩٢) هل ينجو من حسد الناس ؟ .

ــ فى هذا « المنقذ » ــ الذى يشارك فى عالم المثل المطلقة ــ تكمن كل معاناة أفلاطون الأخلاقية والعاطفية ، كل العبرة من كفاحه الفلسفى والسياسى . علّق عليه آماله فى تحقيق الاتحاد بين الوجود والصيرورة ، بقدر ما تسمح به طاقة الإنسان وظروف العالم .

ــ لكن هل يكفى التفكير لتحقيق الدولة العادلة الخيرة ؟ أليست النفس عرضة للانحراف عن طريق الفكر الخاطىء ؟ وهذا المنقذ « الفنان » الذى يرسم خطة الدولة وفقا لأنموذج إلهى (٥٠٠٠) هل يسلم من الحسد والنفاق ، والجحود والإغراء ، وسائر القوى التى تغلب على العالم التجريبى وتتحكم فيه ؟ .

ــ لم يكن أفلاطون مثاليا إلى الحد الذى يعميه عن الواقع . فهو يعترف بأن فرصة تحقيق هذه الدولة المثالية ضئيلة ، ولكنه لا يستبعدها ولا يقول إنها مستحيلة . ربما تتدخل « المشيئة الإلهية » أو « الصدفة الطيبة » فيولد المنقذ . وبدلا من ان نسأل أنفسنا : متى يأتى ؟ علينا أن نسألها : كيف نحميه من الانحراف إذا تصادف ظهوره ؟ وليس المهم أن توجد هذه الدولة فى أى مكان أو أى وقت طالما أنه وضع أنموذجا فى السماء لمن شاء أن يطالعه ، فالأهم من ذلك هو كيف نحافظ عليها من بعده ؟ (٥٩٣) .

ــ إن وجد المنقذ فسيجد أمامه فلسفة فاسدة ، وسيبذل كهنتها كل الجهد لإفساده (والفلسفة الفاسدة ــ كما قدمنا ــ أسوأ بكثير من عدم وجود فلسفة على الإطلاق !) هنا يأتى دور العارفين فعليهم ؛ أن ينشروا الفلسفة الحقة بحيث تقتنع الجماهير بأن الدولة التى يشرعها الفلاسفة الأصلاء هى الدولة الحقيقية ، وأن مصلحتهم مرهونة بوجودها وبقائها . إن الجماهير وحش طاغية ، ولكن السفسطائيين هم الذين جعلوها كذلك . والواجب الأكبر هو تنويرها وتربيتها بحيث تعترف بفضل الفلسفة الحقة وتمكن المنقذ من أداء مهمته . وإذا خانه الحظ أو عاقته ظروف أقوى منه فعليها أن تتم ما بدأ . وإذا جانبها التوفيق فإن عليها أن تكشف « السفسطائيين لكل العصور » . . . ولا تحول عيونها عن « الانموذج الإلهى » . .

ــ ليست المشكلة الحقيقية أن « المنقذ » لم يوجد بعد ، بل إنه يوجد دائما ولا يلتفت إليه أحد ، وأنه فى العادة أزهد الناس فى الحكم . لا مفر إذن من « إرغامه » على الهبوط من عليائه :

ــ علينا إذن أن نمارس نوعا من الضغط على هذه الطبائع الرقيقة بإرغامها على الصعود لرؤ ية الخير ، الذى قلنا إنه أسمى موضوع للمعرفة . فإذا ما وصلوا إلى هذه المكانة العليا ، وتأملوا الخير بما فيه الكفاية ، فلنحذر بأن نسمح لهم بما يسمح لهم به اليوم .

ــ وما هو ؟

ــ أن يظلوا فى عليائهم ويأبوا العودة إلى سجنائنا أو الاشتراك فى أعمالهم ومشاركتهم فيما ينالونه من الجزاء ، مهما عظمت قيمته أو تضاءلت (٥١٩) .

ــ ليس فى هذا الإرغام جور ، مادامت سعادة المدينة بأسرها ، وضمان وحدتها تقتضى المشاركة فى الخدمات التى يتسنى لكل فئة أن تؤديها للجماعة :

ــ وهكذا ترى يا جلوكون أننا لن نكون جائرين على فلاسفتنا إذا أرغمناهم على رعاية بقية المواطنين وقيادتهم . فعليكم إذن أن تهبطوا إلى حيث يقيم بقية المواطنين ، وأن تعودوا أعينكم رؤ ية الظلام ، إذ أنكم متى اعتدتم الظلام أمكنكم أن تبصروا فيه على نحو أفضل ألف مرة مما يبصر فيه الآخرون . وستعرفون كل صورة فى الظلام وتعلمون ما تمثله ، لأنكم شاهدتم الأصول الحقيقية للجمال والعدل والخير . وهكذا يغدو دستورنا ، بالنسبة إلينا وإليكم ، حقيقة لا حلما كما هو حادث بالفعل فى معظم الدول الحالية ، حيث يدب الصراع بين الناس من أجل ظلال ، ويتنازعون السلطة وكأنها خير عميم ، على حين أن الدولة ، فى الواقع ، لا تكون خير الدول وأصلحها حكما إلا إذا تولى زمام الأمر فيها أزهد الناس فى الحكم ، بينما يحدث عكس هذا فى الدول التى يحكمها عكس هؤلاء (٥٢٠) .

ــ هل يرفض « العارفون » الاستماع إلى هذه الحجج ؟ وهل يوافقون على الإسهام فى المجهود السياسى على الرغم من أنهم يقضون معظم حياتهم فى عالم المثل الخالصة ؟

قال : إنهم لن يستطيعوا الرفض ، إذ أنهم عادلون ، ونحن لا نطلب إليهم شيئا سوى العدل . ولا شك فى أن كلا منهم لن يتولى القيادة إلا لأنها ضرورة لا مفر منها ، على عكس ما يحدث الآن فى كل الدول (٥٢٠) .

***

ــ ماذا تنتظر اليوم من المنقذ ؟ كيف نراه فى ضوء العصر ؟ أنجدد وهما وخرافة ، أم نقفو أثرا قد يهدينا لسبيل الحق ؟ .

(المنقذ ؟ هل تبقى كلمة ، تتبعها كالظل الباهت ، لعنة هاملت ؟ــ (بولونيوس : ــ ماذا تقرأ يا مولاى ؟ــ كلمات ، فى كلمات ، فى كلمات . .)[٦] أم تبزغ من لجج الصوت ، كعروس تحمل فى صمت ، ميزان العقل وسيف العدل ، ليطارد زيف الكلمات ؟ أندور ندور مع الطاحون ؟ نمضغ كلمات نصبح كلمات نتساءل عن سر « يكون » ، فى فرش السأم الملعون ، ونموت ككل الأموات ؟ عاهدنى أن تنقذ نفسك ، وتفك قيود المسجون ، فى كهف الظلمات المهلك (الواحد من أجل الكل ، والكل لأجل الواحد) فاللحظة ما بين يديك : حقل ينتظر الحرث ، أرض تحتضن الغيث ، تنبت من ليل الرحم بذور البعث ، والصبح الواعد . . .) ●

(١) Hegemonicon

(٢) Logisticon

(٣) Alogon

(٤) هوفمان ، المصدر السابق ، ص ١١٩ وما بعدها .

(٥) تشير جميع نصوص الجمهورية إلى ترجمة الدكتور فؤاد زكريا . أما المحاورات الأخرى فقد رجعت بالدرجة الأولى إلى الطبعة الكاملة لمحاورات أفلاطون فى ترجمة من كبار المترجمين من أهمهم شلير ماخير ، وهى التى ظهرت وغنى عن الذكر أن الأرقام الواردة تشير إلى ترقيم هيريكوس ستيفانوس المعروف .

Platon Samtliche Werke Heidelberg Verlag Lambert Schneider
(in 3. Bande)

(٦) هاملت ، الفصل الثانى ، المشهد الثانى .

أغسطس أو الجليل

للكاتب القصصي هرمان هِسّة
ترجمة فؤاد كامل

وبعد أعوام عديدة ، عندما أصبح « أغسطس » طالبا فى الكلية يضع على رأسه قلنسوة حمراء ، وينبت له شارب ، عاد بالمركبة مرة أخرى إلى بيته القديم ، لأن أباه الروحى كتب إليه قائلا إن أمه قد اشتد بها المرض وإنها لن تعيش طويلا . وبلغ الشاب بيته فى المساء . وإندهش الناس وهم يرونه ينزل من المركبة يتبعه الحوذى حاملا حقيبة ضخمة إلى المنزل . وكانت السيدة « إليزابيث » تعانى سكرات الموت فى الحجرة العتيقة ذات السقف المنخفض ، فلما أبصرها الطالب الوسيم وقد علاها الشحوب والذبول فوق الوسائد البيضاء ، ولا تستطيع أن تحييه إلا بنظرات عينيها الهادئتين ، ألقى نفسه على فراشها منتحباً ، وأخذ يقبلّ راحتيها الباردتين ، وركع إلى جوارها الليل بأكمله ، حتى تثلجت يداها ، وفارقت عينيها الحياة .

وما أن وريت التراب ، حتى صحبه أبوه الروحى « فنسفانجر » من ذراعه ، ودخل معه إلى بيته الصغير الذى بدا للشاب أفقر وأظلم عن ذى قبل . وعندما جلسا معاً وقتا طويلا ، وكانت النافذة الصغيرة هى وحدها التى تومض بضوء خافت فى الظلام ، جعل الرجل العجوز الضئيل يتخلل لحيته البيضاء بأصابعه النحيلة ثم خاطب أغسطس قائلا : « سأوقد نارا فى المدفأة ، وعندئذ لن نحتاج إلى المصباح . وأنا أعلم أنه ينبغى عليك أن ترحل غدا . والآن قد ماتت والدتك ، فلن تعود فى وقت قريب جدا . »

وما أن قال هذا ، حتى أشعل نارا ضئيلة فى المدفأة ، وسحب مقعده بالقرب منها ، ووضع مقعد « أغسطس » قريبا من مجلسه . وجلسا على هذا النحو فترة أخرى طويلة ينظران إلى الجمرات المتوهجة ، حتى هدأ الشرر المتطاير ، وهنا قال الرجل العجوز متلطفا : « وداعا يا أغسطس ، أتمنى لك كل خير . كانت لك أم صالحة صنعت من أجلك أكثر مما تعلم . وكم كان يسرنى أن أصنع لك تلك الموسيقى مرة أخرى ، وأن أريك الصغار المباركين ، ولكنك تعلم أن هذا لم يعد ممكنا الآن . ولكن ينبغى الا تنساهم ، وأن تتذكر أنهم يواصلون الغناء ، وربما استطعت أن تسمعهم ثانية إذا جاء وقت تمنيت فيه ذلك بقلب وحيد مشتاق . والآن ، اعطنى يدك يابنى ، فأنا عجوز ، وينبغى أن أذهب للفراش . »

وصافحه « أغسطس » ، ولكنه لم يستطع الكلام . ورجع حزينا إلى بيته الصغير المقفر ، ورقد للمرة الأخيرة فى منزله العتيق ، ولكنه قبل أن ينام ، خيلّ إليه أنه سمع مرة أخرى موسيقى طفولته العذبة ، وإن تكن بعيدة جدا ، خافته جدا . وفى صباح اليوم التالى ، رحل عن بيته ، ولم تسمع مدينته شيئا عنه بعد ذلك لأمد طويل .

ولم يلبث أن نسى هو أيضا أباه الروحى فنسفانجر والملائكة الصغار . فقد كان يحيا حياة مترفة يجد فيها متعة فائقة . ولم يكن هناك من يضارع أسلوبه حين يركب خلال شوارع المدينة ملوحًا للفتيات المقيمات بها ، باعثا لهن بنظراته الخفية التى تثير غيظهن ، وما من أحد كان يستطيع أن يمتطى جواده بمثل ذلك المرح والرشاقة ، وما من أحد كان يمكن أن يجاريه فى غروره واختياله فى أثناء مجالس القصف والشراب التى تنعقد فى الحديقة فى ليالى الصيف . وكانت عشيقته الأرملة الغنية تمده بالاموال والثياب والخيل ، وبكل ما يحتاج إليه ويشتهيه ، وقد سافر معها إلى باريس وروما ، ورقد على ملاءاتها الحريرية . وهذه العشيقة كانت ـ على كل حال ـ هى الابنة الناعمة الشقراء لمواطن فى العاصمة ؛ وكان يلقاها متهورا فى حديقة أبيها ، فإذا سافر إلى الخارج ، بعثت إليه رسائل طويلة حارة .

وجاء حين لم يعد فيه ؛ فقد وجد أصدقاء له فى باريس ، ولما كان قد سئم عشيقته الثرية ، وأصبحت الدراسة بالنسبة إليه عبثا ثقيلا منذ أمدٍ بعيد ، فقد مكث فى الخارج ، وعاش حياة الطبقة المترفة . فاقتنى الجياد والكلاب والنساء ، وبعثر المال ، واكتسب المال على موائد الميسر ، وكان الناس يتبعونه فى كل مكان ، وكأنهم أسراه ، وكانوا يخدمونه ، فيبتسم ويَقْبَل كل شىء ، كما قبل خاتم الفتاة الصغيرة من قبل . وبقى سحر الأمنية التى تمنتها أمه فى عينيه وعلى شفتيه ، فكانت النسوة يدللنه فى حنان ، وكان أصدقاؤه مهووسين به ، ولم يفطن أحد ـ ونادرا ما فطن هو نفسه ـ أن فؤاده أصبح فارغا ، جشعا ، وأن روحه عليلة ، ممتلئة بالألم . وفى بعض الأحيان ، كان الحب يضجره ، فيهرب متنكرا إلى مدن أجنبية ، بيد أنه كان يجد الناس تافهين فى كل مكان ، ومن اليسير غزْوهم ؛ وفى كل مكان كان يزدرى الحب الذى يتبعه بهذه اللهفة ، والذى يرضى بهذا القليل . وكثيرا ما كان يشعر بالاشمئزاز من الرجال والنساء الذين لا يملكون مزيدا من الكبرياء وعزة النفس ، فكان يقضى أياما بأكملها وحيدا مع كلابه فى أكواخ الصيد الجميلة المتناثرة بين الجبال ؛ فإذا طارد وَعْلاً واصطاده ، كان ذلك أجلب لعادته من امتلاك حسناء أفسدها التدليل .

وأثناء إحدى رحلاته البحرية ، قابل مصادفة زوجة سفير شابة ؛ كانت سيدة متحفظة ، هيفاء القوام ، تنتمى إلى طبقة النبلاء الشمالية ، وتقف متميزة تميزا واضحا بين كثيرات من النساء الحريصات على اتباع كل ما هو حديث ، والرجال الدنيويين . كانت شامخة ، معتزة بنفسها فى هدوء ، وكأنها لا تجد نِداً لها ، وعندما راقبها ، ورأى أن نظراتها قد تجاوزته هو أيضا

فى عجلة وبلا مبالاة ، خيلَ إليه أنه يجربُ الحب لأول مرة ، وعقد عزمه على الفوز بقلبها . ومنذ ذلك الحين ، وفى كل ساعة من ساعات النهار ، مكث قريبا منها ، وأمام عينيها ، ولما كان هو نفسه محوطا دائما بالمعجبين به الذين يرجون مصاحبته ، فقد ظل هو والسيدة الجميلة اللامبالية المَرْكز الذى يتحلق حوله جماعة المسافرين دائما ، وكأنه أمير ملازم لأميرته ؛ بل إن زوجها الأشقر نفسه كان يعامله باحترام ، ويتجشم العناء لإرضائه .

ولم يتمكن قط من الانفراد بهذه الفاتنة الغريبة ، حتى ألقت السفينة مرساها فى ميناء جنوبى ، فبارحها المسافرون جميعا ليقضوا ساعات قلائل متجولين فى المدينة الأجنبية وليشعروا بصلابة الأرض تحت أقدامهم مرة أخرى . بيد أنه لم يتحرك من جوار محبوبته ، وأفلح فى أثناء اختلاط الناس واضطرابهم فى سوق المدينة أن يتجاذب معها أطراف الحديث . وكانت دروب صغيرة معتمة لا حصر لها تصب فى ذلك الميدان ، فصحبها إلى واحد منها ؛ ورافقته فى ثقة ، ولكنها عندما أدركت بغتة أنها وحيدة معه ، توترت أعصابها ، وأخذت تتلفت على رفاقها فى الرحلة . فاستدار إليها متلهفا ، وأخذ يدها المترددة بين يديه ، وزيّن لها أن تترك السفينة وتهرب معه .

وعلاها الشحوب ، وظلت عيناها مطرقة إلى الأرض ، ثم قالت فى نعومة : « ليس هذا من الفروسية فى شىء . . أرجو أن تسمح لى بنسيان ما قلته فورا . »

فصاح أغسطس : « لست فارسا . . إنما أنا عاشق ، ولا يعرف العاشق شيئا سوى معشوقته ، ولا يفكر إلا فى أن يكون معها . . ياسيدتى الجميلة ، اهربى معى ، وسنكون سعداء . »

ألقت عليه نظرة رزينة من عينيها الزرقاوين الصافيتين ، ثم همست قائلة : « كيف عرفت أننى أحببتك ؟ أنا لا أنكر ذلك ؛ أنا أحبك ، وقد تمنيت كثيرا أن تكون زوجى . فأنت أول من أحببته بكل قلبى . واأسفاه ، كيف يمكن أن يجنح الحب إلى كل هذا الضلال ! وما كنت لأفكر أبدا فى أن من الممكن بالنسبة لى أن أحب رجلا ليس طاهرا أو خيرًا . ولكننى أوثر ألف مرة أن أبقى مع زوجى الذى لا أحبه كثيرا ، ولكنه فارس كامل الشرف والفروسية ، وهما صفتان لا تعرفهما . والآن ، لا تتفوه بكلمة أخرى ، بل عد بى إلى السفينة ، وإلا فسوف أنادى على الغرباء لحمايتى من وقاحتك . »

ومهما يكن من غضبه وتوسلاته ، فإنها أشاحت عنه ، وهمّت بالسير وحدها لولا أنه لحق بها صامتا ، ورافقها حتى بلغا السفينة . وهناك أنزل حقيبته إلى الشاطىء دون أن يودِّع أحدا .

ومنذ ذلك الحين ، تبدَّل حظ هذا الرجل الذى أحبه الناس كثيرا ، فأصبحت الفضيلة والشرف شيئين يبغضهما كل البغض ، وداس عليهما تحت قدميه ، وأخذ يسرِّى عنه نفسه بإغواء النساء الفضليات بخدعه السحرية ، واستغلال الرجال الذين لا ترقى إليهم الشبهات ، فيتخذ منهم أصدقاء ، وسرعان ما ينقلب عليهم ، مبديا لهم احتقاره . وكم من نساء وفتيات دفعهن إلى الفقر ثم تنكر لهن ، وكان يبحث عن الشبان الذين ينتمون إلى بيوت نبيلة فيجتهد فى إغوائهم وإفسادهم ما وسعه الإغواء والافساد . ولم تكن ثمة متعة لم ينغمس فيها ولم يستقطرها تماما ، أو رذيلة لم يكتسبها ثم ينبذها ليقارف غيرها . بيد أن قلبه كان يخلو من كل مسرة ، ولا يتردد فى روحه أى صدى للحب الذى كان يستقبله فى كل مكان .

وفى بيت ريفى فخم يقع على شاطىء البحر ، كان يعيش ملوما محسورا ، وكان الرجال والنساء الذين يقبلون لزيارته هناك ، يعذبهم بنزواته الوحشية ، وازدرائه الشديد . وكان يجد لذته فى الحط من قدر الناس ومعاملتهم بأقسى أنواع الاحتقار ؛ وكان متخما إلى درجة الاشمئزاز بالحب الذى لا يسعى إليه ، ولا يرغب فيه ، ولا يستحقه ، والذى يحيط به حيثما ذهب ، كما كان يشعر بعبث الحياة المبعثرة المهوَّشة التى لم يُعْطِ فيها أبدا ، وإنما يأخذ دائما . وفى بعض الأحيان ، كان يفرض الجوع على نفسه فترة طويلة ، لكى يشعر بشهية حقيقية فيما بعد ، ولكى يشبع شهوته .

وانتشرت الأنباء بين أصدقائه بأنه عليل ، يحتاج إلى الهدوء والعزلة . وانهالت عليه الرسائل ، ولكنه لم يكن يقرؤها أبدا ، فكان أصحابه الذين أزعجتهم هذه الحالة ، يستفسرون الخدم عن صحته . ولكنه كان يجلس وحيدا ، غارقا فى همومه فى القاعة التى تشرف على البحر . . . وقد امتدت حياته الخاوية اليائسة وراءه ، قاحلة خالية من الحب مثل البحر الرمادى المالح المتلاطم الذى يمتد أمامه . كان وجهه بشعا ، وهو قابع فى مقعده مطلا من النافذة العالية ، يحاسب نفسه . وكانت أسراب النورس البيضاء تتدافع بفعل الريح صوب الشاطىء ، فأخذ يتابعها بعينين تخلوان من كل فرح وتعاطف . وما أن وصل إلى ختام تأملاته ، ونادى على خادمه ، حتى انفرجت شفتاه عن ابتسامة فظة ، شريرة . وأصدر أوامره بأن يُدعى أصدقاؤه جميعا إلى وليمة فى يوم معلوم ، وكان ينوى أن يثير فى قلوبهم الرعب وأن يسخر منهم عند وصولهم برؤية المنزل خاويا ، ترقد فيه جثته . فقد اعتزم أن ينهى حياته بالسم .

البقية فى العدد القادم

التحديث والسياسة

٢

تحسين عبد الحى

ومع ذلك ، ففى فرنسا التى أنجبت أساتذة الديمقراطية فلسفة ، وأساتذة الديمقراطية نظاماً ، لا يكف أساتذة النظم السياسية منذ أن دخل أسلوب الإستفتاء الشعبى فى دستور ١٩٥٨ ، عن التحذير من أن فقدان النضج السياسى الذى يميز بعض الشعوب ومنها ــ كما يقولون ــ الشعب الفرنسى يُحيل الاستفتاء إلى أداة خطرة فى يد القادة ، لأن الشعب الفرنسى ــ كما يقولون أيضا ــ ما يزال منذ جان دارك يبحث عمن يقوده لينقاد له .

وفى مصر والعالم العربى ، والعالم أجمع كثر الحديث عن الديمقراطية ، وفى الولايات المتحدة التى تعتبر من أعتى النظم الرأسمالية فى العالم ، يتحدثون الآن عن شىء اسمه الرأسمالية الشعبية . . وهم ما زالوا يقولون إنهم وحدهم الديمقراطيون من خلال نظامهم البرلمانى . . الذى أصبح فاسداً ، ولا يعبر فعلاً عن مصالح الشعب الأمريكى ، فهناك لكى يكفل الدستور نزاهة الحكم الديمقراطى ، ويحول دون انحرافه أوجد البرلمان الذى ينتخب أعضاؤه من الشعب مباشرة كل سنتين ، وأوكلوا إليه مهمتين أساسيتين :

- تشريع القوانين
- مراقبة تنفيذها

نظريا كان هذا التدبير محكماً ، ولكن عمليا أصبح مجرد حبر على ورق ، فالديمقراطية التى هى أسلوب فى الحكم ، فقدت معناها وجوهرها ، حين ألحقت بخدمة نظام رأسمالى طاغ سخرها لمصلحة أربابه وسدنته ، وجعلها على صورته ومثاله ، فالنواب الذين هم قوام السلطة التشريعية يطمحون إلى الوصول للسلطة والبقاء فيها ، ولكنهم فى سبيل الوصول إليها يحتاجون إلى المال . . والمال موجود لدى المؤسسات الاقتصادية ونقابات أصحاب المصالح الكبرى ، وهؤلاء يقدمونه للمرشحين والنواب بسخاء ، وحين يصبح المرشحون فى البرلمان ــ بفضل أموال غيرهم ــ فإنهم يعتبرون أنفسهم مدينين لمن تبرع لهم ، وهكذا تأتى القوانين التى يشرعونها أو يصوتون عليها فى صالح الذين دفعوا لهم ليدفعوهم إلى المجلس ، لا لصالح الناخبين الذين أولوهم ثقتهم ، وبما أن الهدف الوحيد للنواب المنتخبين هو العودة دائما إلى البرلمان . . والعودة تتطلب المال ، فإن اللعبة ستظل تتكرر إلى ما لا نهاية ، وهذه هى المعادلة البرلمانية فى الولايات المتحدة الأمريكية ، حيث جاءت الديمقراطية لتكون البديل عن الحكم الفردى ، فإذا بالمظالم تُرتكب باسمها ، لقد كانت الديمقراطية حلاً ، فغدت فى الولايات والعالم المعاصر مشكلة .

يقول فريدريك نونسند مارتن فى كتابه « زوال الأثرياء الكسولين » : « إن الطبقة التى أمثلها لا تهتم أبداً بالسياسة ، إننا لسنا سياسيين أو مفكرين اجتماعيين ، إننا الأغنياء نملك أمريكا ، والله وحده يعلم كيف ملكناها ، ولكننا مصممون على الاحتفاظ بها إن استطعنا ، وذلك باستخدام الثقل الهائل لدعمنا ، لنفوذنا ، لمالنا ، لروابطنا السياسية ، للشيوخ الذين اشتريناهم ، وأعضاء الكونجرس الجياع الذين يخدموننا ، والديماجوجيين الشعبيين الذين يتكلمون باسمنا ضد أى شارع ، أو أى برنامج سياسى أو أية إنتخابات رئاسية تهدد سلامتنا أو طبقتنا . »

ودور التبرعات المالية فى الانتخابات الأمريكية أصبح يوحى فى الواقع بأن المسألة مسألة بيع وشراء والمقايضة الموجودة بين تبرعات المصالح الخاصة ، وبين كيفية التصويت فى الكونجرس ، توحى فى بعض الأحيان بأن الكونجرس أصبح معروضاً للبيع .

وتتجاوز التبرعات المالية أعضاء الكونجرس الأمريكى وتصل إلى موظفى الإدارة الأمريكية أنفسهم ، فمن ضمن وسائل إثراء المسئولين الأمريكيين على سبيل المثال ، دعوتهم للحديث أمام المؤتمرات اليهودية ، والمثال على ذلك أن الكسندر هيج وزير الخارجية الأمريكى السابق ــ والذى سمح لإسرائيل بغزو لبنان ــ حصل بعد أن استقال من وزارة الخارجية على ٢٥,٠٠٠ دولار عن حديث إستغرق خمسا وأربعين دقيقة أمام جمهور يهودى ، وكان إيراد السيناتور دانيال مونيهان الذى حقق شهرته السياسية كمدافع عن إسرائيل أثناء عمله كسفير للولايات المتحدة فى هيئة الأمم المتحدة ٧٥,٠٠٠ دولار عن عشرين حديثا ألقاها أمام هيئات يهودية مختلفة بواقع ٣٧٥٠ دولار عن كل حديث ! ! وقد نبه كثير من الباحثين إلى وجود علاقة بين المكافآت التى يتسلمها أعضاء الكونجرس عن أحاديث يلقونها بدعوة من جمعيات يهودية ، وبين تصويتهم المتحيز لإسرائيل فى الكونجرس .

هذا عن الديمقراطية والحرية فى الجانب الغربى ، فماذا عنها فى الجانب الشرقى ؟

لقد أدانت الماركسية الديمقراطية البورجوازية بقوة وفضحت عقمها فى الحفاظ على سيادة الشعب ، منذ البداية قال ماركس وانجلز فى البيان الشيوعى (١٨٤٨) مخاطبا البورجوازيين : « إن قانونكم ليس إلا إرادة طبقتكم مصوغة فى قانون عام » . وهو حق فيما يعنيه من أن الليبرالية لم تحل مشكلة الديمقراطية ، غير أن قيمته كانت متوقفة على أن تقدم الماركسية الحل البديل لمشكلة الديمقراطية ــ فهل قدمته ؟

فى المجتمعات الماركسية تحكم الطبقة « ديكتاتورية البروليتاريا » وحتى فى داخل هذه الطبقة فإن الحكم يجىء عن طريق انتخاب الممثلين للعمال والفلاحين فى كل مستوى تنظيمى من المستويات التنظيمية للحزب الشيوعى الحاكم ، وكلما تمت عملية التصعيد الانتخابى إلى أعلى كلما تركزت السلطة لكى تصل فى النهاية إلى اللجنة المركزية للحزب ثم تصل بشكل حاسم إلى يد سكرتيرها الأول .

يقول سنتياجو كاريو أمين عام الحزب الشيوعى الأسبانى فى كتابه الشهير « الشيوعية الأوروبية والدولة » ــ : « إننى مقتنع بأن لينين لم يكن أكثر من نصف محق حين قال : « لا يمكن أن يخفق الانتقال من الرأسمالية إلى الشيوعية ــ بطبيعة الحال ــ فى أن يقدم وفرة وتنوعاً هائلين من الأشكال السياسية ، ولكن جوهرها جميعا سيكون بالضرورة واحداً مفرداً : هو ديكتاتورية البروليتاريا » .

لم يكن أكثر من نصف محق لأن جوهر كل الأشكال السياسية المتعددة للانتقال إلى الاشتراكية هو ــ كما يمكننا أن نحكم اليوم ــ هيمنة الشعب العامل ، بينما تنوع وفرة الأشكال السياسية يستلزم بالمثل إمكانية ألا تكون دكتاتورية البروليتاريا ضرورية .

إن مخطط إقامة دولة بروليتارية الذى رسمه لينين فى كتابه « الدولة والثورة » لم يتحقق فى أى مكان ، فضلاً

عن البلد الذى صوِّر لنا ، ولا يزال يصوَّر لنا على أنه النموذج المثالى .

يقول لينين فى هـذا الكتاب : « إن كـل الثورات السابقة حسَّنت جهاز الدولة ، وأن ما يحتاج الأمر إليه هو سحقها ، وتحطيمها ، وأن هذه هى النتيجة الرئيسية والأساسية للنظرة الماركسية للدولة . وبقيام ثورة أكتوبر الشيوعية فى الاتحاد السوفييتى تحطم خط واحد من الدولة ، ولكن ظهرت مكانه دولة « محسَّنة » كثيراً : أى أكثر قوة وأكثر تنظيماً تملك أدوات سيطرة جبارة ، دولة تجد نفسها أيضاً ـ بينما تتحدث باسم المجتمع ـ فى وضع فوق المجتمع .

ويكتب لينين مواصلا تطوير الموضوع نفسه فيقول : « جهاز القهر . . هو هنا أغلبية السكان ، لا أقلية ، كما كان الحال دائما فى ظل العبودية والقنانة وعبودية الأجر ، وحيث أن غالبية الشعب نفسه تقمع قاهريها ، فإنه لا يعود ضروريا وجود قوة خاصة للقمع ـ المجلد ٢٥ ص ٤١٩ ـ المؤلفات الكاملة : ومع ذلك فإن الدولة الجديدة التى نشأت عن الثورة تجد نفسها مضطرة لخلق قوة قمعية خاصة ، وفى ظل ستالين انتهت هذه القوة إلى السيطرة على كل شىء ، المجتمع الباقى من جهاز الدولة ، بما فى ذلك الجيش ، والحزب ، ومدّت ذراعيها حتى إلى الديمقراطيات الشعبية ، حيث نفذت القمع ونظمت المحاكمات الرهيبة فى نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات !!

كذلك اعتاد لينين أن يتحدث عن البيروقراطية وعن الجيش النظامى كطفيليات على جسم المجتمع البورجوازى ، تنشأ عن التناقضات الداخلية التى تمزق المجتمع تمزيقاً ، ولكنها بالتحديد طفيليات تسد مسام المجتمع الحيوية .

ومع ذلك فإن الدولة التى خلقتها ثورة أكتوبر اضطرت إلى تنظيم بيروقراطية وجيش نظامى ، وأعطت لهذه البيروقراطية امتيازات فاقت الأجر العادى للعامل ، وجعلت من غير الممكن فى الممارسة زحزحتها تماماً ، مثل الموظفين فى دولة رأسمالية .

إن ذلك النمط من الدولة الذى ظهر فى الاتحاد السوفييتى ، والذى ليس دولة رأسمالية ، طالما أنه لا يدعم الملكية الخاصة ، والذى ليس أيضا الدولة التى كان يتخيلها لينين ـ حيث العمال يمارسون السلطة مباشرة ـ كيف يمكن تكييفه مع التصور الماركسى للدولة .؟

يقول سنتياجو كاريو : لقد كان لينين يتحدث عن الدولة فى المرحلة الأولى من الاشتراكية محتفظة بكثير من محتوى القانون البورجوازى ، ولكن الدولة التى نتناولها قد مضت إلى أبعد مما تكهن به لينين فى هذا المجال ، فلم تحتفظ ببعض محتوى القانون البورجوازى ، وإنما قدّمت أمثلة على الانحراف والانحلال لم يكن يمكن تخيّلها فى أوقات أخرى إلا فى الدولة الامبريالية .

إن مشكلة الدولة تبقى هى المشكلة الكبرى ليس فقط قبل ، بل أيضا بعد ، أن تكون الملكية الخاصة قد قضى عليها .



فقد تحدث ماركسيون كبار عن مرحلتين فى بناء الشيوعية :

الأولى : المرحلة الاشتراكية : وتتلخص فى الصيغة الكلاسيكية القائلة لكُلٍّ حسب عمله .

والثانية : لكل حسب حاجته .

ويتطابق مع المرحلة الأولى خلق الدولة البروليتارية التى من شأنها أن تشكل الديمقراطية الأوسع للشعب العامل ، أما المرحلة الثانية ـ الشيوعية ـ فمن شأنها أن ترى زوال الدولة التى ستنتهى حسب تعبير أنجلز : فى متحف الآثار القديمة جنبا إلى جنب مع المغزل والفأس البرونزى . ومع ذلك كشفت الممارسة عن أن الأمور أكثر تعقيداً بكثير ، والشىء الخطير هو أننا كما يقول كاريو نواصل فى الممارسة ، ما هو أكثر تعقيداً ـ المخططات النظرية نفسها ، الأمر الذى أدى إلى إبتعاد التفكير الأيديولوجى كثيراً عن الواقع . وأصبح فى تناقض معه ، هذا التباعد بين الأيديولوجيا والواقع أعطى للأولى طابعا ينطوى على الاغتراب والغموض ، وهو طابع يميز العلاقات بين الأيديولوجية والممارسة ، فالعامل اليدوى أو الذهنى الذى لم ينجح بعد فى أن يتلقى « حسب عمله » والذى يعيش فى ظروف صعبة ، والذى هو ضحية البنى البيروقراطية ، والذى يجرى إبعاده عن كل القرارات الهامة التى تُفرض عليه بطريقة أو بأخرى من قبل ثنائى الحزب ـ والدولة ، ذلك الثنائى الذى يمثل بالنسبة إليه سلطة وقوة صنع القرارات ، ذلك العامل الذى لم يخرج بعد من حالة الاغتراب ، لا يستطيع أن يشعر بأن حياته جديرة بأن تعاش فعلاً فى ظل الاشتراكية على الرغم من أن الرأسماليين لا يستغلونه !

وحينما تقدم له مخططات ايديولوجية ، وُضعت فى وقت لم يكن ممكنا فيه إلاّ التعميمات التنبؤية ، كمبرر وتبرير ، فإن هذه المخططات لا تقنعه ، وقد بدأ فى تكوين شكوكه حول الاشتراكية ، ويكون الحال أسوأ من هذا إذا قيل له أن عمل بناء الشيوعية قد بدأ ، فإنه عندئذ يعزى نفسه بالنكات التى يجرى تداولها على نطاق واسع فى الاتحاد السوفييتى والبلدان الشيوعية .

وعلى الرغم من أن سلطة الدولة فى الاتحاد السوفييتى لم تعد تخدم مصالح الملكية الرأسمالية التى اختفت هناك ، وفى كل الدول التى تعتنق الشيوعية ، فإننا لا نستطيع النظر إلى الشريحة البيروقراطية على أنها طبقة رأسمالية ، لأنها لا تحوز ملكية خاصة ، والجزء من ربح المشروعات الذى يتم إنفاقه على صيانتها ، هو بالتأكيد أقل من نفقات الحفاظ على البيروقراطية فى أى بلد رأسمالى ، ومع ذلك فإن الشريحة البيروقراطية فى المجتمعات الماركسية ـ وفى مستوياتها المختلفة ـ تملك سلطة سياسية فائقة ـ وتكاد تكون خارجة عن كل سيطرة ، لأنها تتخذ قرارات وتسوى مسائل كثيرة متجاوزة الطبقة العاملة ، حتى الحزب ، الذى يجد نفسه ـ إذا أخذناه ككل ـ خاضعاً لتلك الشريحة البيروقراطية .

عند هذه المرحلة من التطور فإننا نجد فى المجتمعات الشيوعية دولة تضع نفسها فوق المجتمع ، وهو يعنى أن المجتمع لم يصبح حراً بعد ، وأن تعبير الديمقراطية

الاشتراكية الذى يحلو للشيوعيين أن يتحدثوا عنه هو مجرد وهم صوّروه فى أدبيات كثيرة ودراسات شتى للتصدير إلى دول العالم الخارجى ، فى الوقت الذى يفتقدون هم فيه أبسط قواعد الديمقراطية والحرية .

***

لماذا هذه المقدمة الطويلة نسبياً ؟ لأن قضية الحرية والديمقراطية فى مصر والوطن العربى هى فى مجال الشد والجذب بين أنصار كلا المذهبين الرأسمالى والشيوعى ، ولأنها نسبيا غير ديمقراطيين ، ومُعاديان للإنسان وتطوره ، فأى الطرق والأساليب الديمقراطية يجب أن تتبناها مصر ـ والعالم العربى ـ فى مجال تحديث وعيها السياسى بحثا عن الحرية الحقيقية للإنسان فيها .؟

ولا يعنى هذا أننا نرفض هذه المبادىء والأساليب الديمقراطية جملة وتفصيلاً ، لأنها رضينا أم أبينا جزء من تراث العالم الذى نعيش فيه وما زالت تتفاعل عواملها على الساحة العالمية ، وما نرفضه هو أن يحاول البعض اجتذابنا إلى هذا الاتجاه أو ذاك بحجة أنه أفضل لواقعنا ومستقبلنا . . إننا ندعو إلى ثقافة سياسية تتطور ، وهذا يعنى أن نعرف كل ما يمكننا معرفته عن هذه النظريات فى الحرية والديمقراطية ، وأن نطبق منها ما يتفق وواقعنا الاجتماعى والثقافى والاقتصادى والسياسى ، متجاوزين ، بقدر ما يسعنا الجهد ، عيوب وسلبيات التطبيقات المعاصرة لهذه النظريات فى المجتمعات التى تعتنقها . فالذين اكتفوا بتعريب الماركسية ، وأخذوا ينادون بها يعانون ليس من نقص فى الديمقراطية والحرية فقط ، ولكنهم مصابون بحمى التخلف الديمقراطى ولم يسألوا أنفسهم سؤالاً واحداً . هل ينبت النخيل فى سيبريا ؟

والذين اكتفوا بالانبهار بالمظاهر الشكلية للديمقراطية البرلمانية الغربية ، واعتقدوا أنها السبيل الأمثل لنمو الديمقراطية وتأصيل الحرية فى مصر والبلاد العربية ، لم يدركوا أننا لم نمر فى تاريخنا الطويل بأولئك الذين « تعفّرت أقدامهم » الذين حولوا نمطا من أنماط الاستهلاك إلى نوع من المبادلات . إننا فى الحقيقة أبناء حضارة عربية إسلامية استطاعت قبل أن تظهر طبقة « المعفرة أقدامهم » أن تحوّل الاقتصاد العالمى المعروف فى ذلك الوقت من اقتصاد إقطاعى إلى اقتصاد تجارى ـ وهذه مسألة يتجاهلها كل المعنيين بتطور الاقتصاد فى العالم وأثر ذلك على مسألة الديمقراطية والحرية . وهؤلاء أيضا لا يعانون من مسألة الحرية والديمقراطية كمسألة نظرية ، ولكنهم يعانون كذلك من مشكلة التخلف الديمقراطى . .

وإذا كنا لا نملك ـ حتى الأساس الذى يمكننا أن نبدأ منه فى بعض أقطار الوطن العربى فى الحديث عن الديمقراطية والحرية ، فإننا فى مصر على الأقل نستطيع أن نناقش مثل هذه القضايا علنا بغير خوف أو مظنة عقاب . أملاً فى الوصول إلى تحديث حقيقى لوعينا السياسى . وهذا هو موضوع الجزء الثانى من « التحديث والسياسة » ●

عبد المنعم شميس

لم أر فى حياتى مؤلفاً مثل أبو السعود الإبيارى .

رجل ضاحك ، ملء الجسم ، أبيض الوجه . . . لا أحد يدرى كيف كان يؤلف كل هذه الأغانى والمسرحيات والاوبرتات وسيناريوهات الأفلام وغيرها ؟

وكان يمضى معظم أوقاته فى ميدان الأوبرا حيث اختار له مقهى هناك يدخن الشيشة ، ويثرثر مع بعض أصدقائه ، ولا يغضب أبداً حتى لو قيل له إن هذا السيناريو مرفوض ، أو هذه المسرحية لا توافق عليها الرقابة ، بل كان يسأل عن سبب الرفض ، ثم يحور الموضوع ويقلبه من الضد إلى الضد وبذلك تتم الموافقة . . . وأنت لا تعجبك الفكرة الأولى فلابد من أن تعجبك الفكرة المعارضة لها .

ومنطق السخرية لا يهتم بما يوافقك أو لا يوافقك ، ولكنه يهتم بالأضداد . . . والذى يستطيع أن يدافع عن الشىء ثم يدافع عن ضده هو الموهوب الذى لا يشق له غبار .

ومن الكتب الهامة فى تاريخ الأدب العربى كتاب (المحاسن والاضداد) للجاحظ . . وهو يدافع عن الصدق مثلا ويبين مزاياه ثم يدافع أيضاً عن الكذب ويبين مزاياه .

ومن بدائع كتب الأدب كتاب (تحسين القبيح وتقبيح الحسن) لأبى منصور الثعالبى وهو يقول فى تحسين الجبن والفرار .

وكان أبو الهذيل العلاف يقول : بشروا الجبان بطول العمر ، وكان بعض الجبناء يقول : قد أخزاه الله خير من قتل رحمه الله .

وقال الثعالبى فى تقبيح العلم :

من أمثال أهل بغداد : جهل يعولنى خير من علم أعدله . ومن أمثالهم (كفٌ نجت خيرٌ من كنز علم) .

وهذه التناقضات كثيرة ومنتشرة فى كتب الأدب العربى وغيره من الآداب العالمية . وانت ترى (جورج برنارد شو) يستخدمها فى مسرحياته ، فهو يمدح الجبن والفرار فى مسرحية (السلاح والرجل) ويصف العساكر بأنهم قطع شيكولاتة بالكريمة لا تلبث أن تسيح فى نيرات المعارك ، وقد أراد الدفاع عن فكرة السلام تمدح الجيش على طريقة : قد أخزاه الله خير من قتل رحمه الله .

وخلال الخمسينيات كتب أبو السعود الإبيارى عشرات المسرحيات وسيناريوهات الأفلام . وكان أكثر الكتاب انتشارا فى القاهرة ، ثم اشترك مع اسماعيل يس فى تكوين فرقة مسرحية كان هو مؤلفها الوحيد واسماعيل يس ممثلها الوحيد ونجحت نجاحا باهراً . . ولم يلتفت احد إلى موضوعات المسرحيات الضاحكة لأن الناس يريدون الضحك ولو على أنفسهم ، ويحبون المتناقضات . ولو قلت لأحدهم أن الصبر جميل لوافقك . ولو قلت له بعد لحظة واحدة أن الصبر هو قلة الحيلة لوافقك . . ثم قد يقول لك ان الإندفاع والتهور هو أحسن وسيلة لتحقيق أهدافك فى الحياة .

وطبقا لمبدأ إن الدهر متقلب ، وإن الدنيا لا تدوم على حال . وإن الناس يحبون الحياة فى مشاكلهم الوقتية كتب كثيرون من الكتاب روايات ومسرحيات وتمثيليات وسينمائيات كان يحرقونها كل يوم مثل السجاير . . فأنت تشعل السيجارة . . ثم تطفئها بعد أن تنتهى من تدخينها وتشعل سيجارة أخرى . . ومصنع السجاير لا يكف عن الانتاج .

هذا لون من الكتابة الوقتية التى تعجب الناس ، وهو يشبه الكتابة الصحفية عند بعض الكتاب لا كل الكتاب ، فهناك كتاب يدخلون فى الزحام مع الناس ويكتبون لهم ما يرضيهم ، وهناك كتاب هوايتهم الأناة والتفلسف ومحاولة ادراك القيم الحقيقية للحياة .

وكتاب الزحام لهم شهرة وقتية ذائعة مثل كتاباتهم . . وكتاب الأناة والفلسفة لهم بقاء ووجود على طول السنين .

كان ابو السعود الإبيارى من كتاب الزحام . . ولم يكن وحده بل اشترك معه خلال تلك الفترات وما قبلها كتاب كثيرون من أصحاب الأسماء المشهورة . . . وقد كان من أشهرهم الأستاذ محمد لطفى جمعه المحامى وكاتب جريدة البلاغ الشهير الجهير .

وسأحدثك عنه . . فقد كان من نوادر الزمان ومن أكبر كتاب الزحام ●



قراءة تشكيلية

محمود الهندى

الفنان : بابلو بيكاسو

اللوحة : جرنيكا

نواصل قراءة لوحة جرنيكا ، فبعد أن قدمنا كلا من الفيلسوف العالمى المعاصر روجيه جارودى وأرنيهم ، وقدمنا بعض الأجزاء للناقد المصرى الراحل محمد شفيق ، فتحدث عن الصياغة التشكيلية ثم البناء .

العين حينما تلتقط فى مسيرتها هذا الشكل الهرمى ، فإنها تلتقطه بعد جهد ، والا تجمد التكوين بكل حيويته فى صورة أضلاع ثلاث لمثلث . أو تحول هذا الشكل الهرمى ذاته إلى هيكل جاف خال من الحياة ، ومفروض على روح التكوين من الخارج . والواقع أن هذا الشكل الهرمى إنما وجد فى التكوين لكى يعمل على إشاعة إيقاع ثابت منتظم تتردد حوله مختلف النغمات المتعارضة الأخرى ، أو كما يقول الفلاسفة اشاعة الوحدة فى الكثرة ، أو ايجاد عنصر «الكونتربوينت» كما فى لغة الموسيقى .

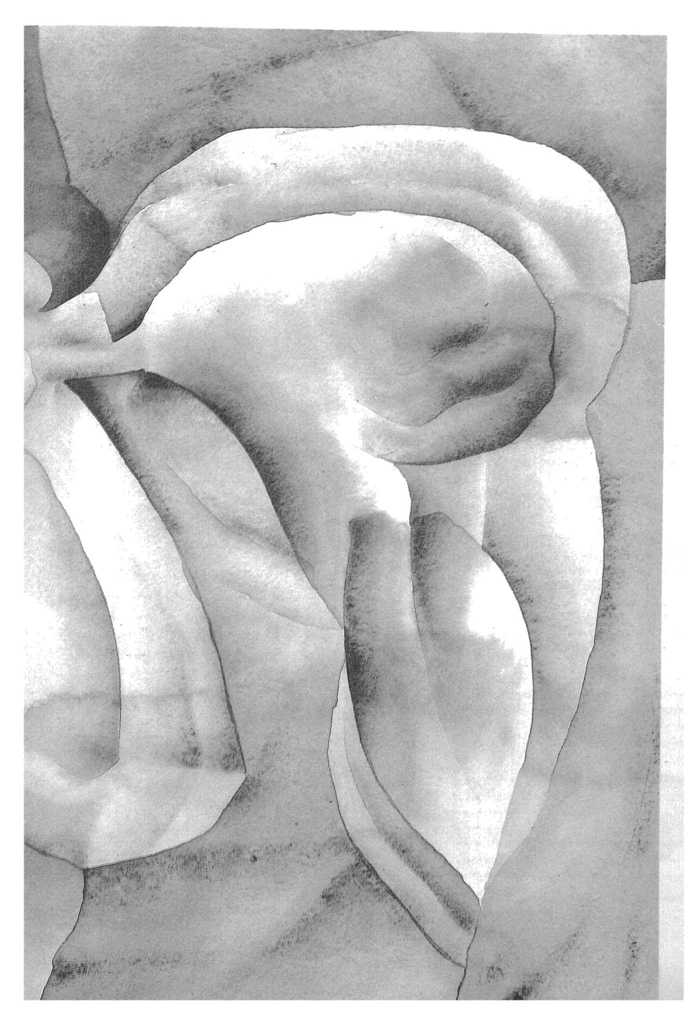
روح الأرابيسك

وبوسعنا أن نلحظ بكل يسر ذلك الحس الطاغى بروح الأرابيسك الذى يسود لوحة جورنيكا . فالاشكال والخطوط المتعارضة إنما تتشابك وتتداخل وتلتف حول بعضها وتتعانق فى حركه لا نهائية . فيها من حركة الموج الذاتية ودوران الدوامات . وتنتظم هذه الحركة اللفافة اللانهائية ـ فى نفس الوقت ـ مع بعض آثار الأشكال الهندسية الأولية ذات الزوايا . وبذلك يتحقق الإيقاع المزدوج ، الفريد الغنى ، للأرابيسك .

ويمس «ابو لونير» جوهر رؤية بيكاسو فى هذه الكلمة : «إن روحه لاتينية بينما إيقاعه عربى» . ونفس الشىء ينطبق مع رأى «جرترود شتين» ، فدائما ما كانت تلمس روح الأرابيسك هائمة فى غالبية أعمال بيكاسو . ولا ننسى أولا أن بيكاسو اسبانى . ولهذا يأتى الأرابيسك كعنصر أصيل فى رؤيته ، كفنان تشرب روح حضارته .. روح بلاد تفاعلت بعمق مع الحضارة العربية . ولأن بيكاسو اسبانى الأصل أيضا فإن الكتابة بالنسبة له هى فن الحصر . Calligraphy .

وهنا فى جورنيكا ، فى ايقاع خطوطها ومساحاتها التشكيلية ، الكثير من روح الخط المعروف بخط الثلث . ذلك الخط المثير للدوار المطارد لكل رغبة للانسحاب بزوايا . كما نلمس فى نفس الوقت ذلك الحس بهندسة الأرابيسك الصريحة ، ذات الصياغة الرياضية الواضحة ، التى نجدها فى الأشكال المركبة للنجوم والمثلثات البسيطة التى تتداخل وتتشابك إلى ما لا نهاية .

وفى وسعنا أن نقارن فى ذلك بين خطوط لوحة جورنيكا ، وتخطيط لوحة من فن الكتابه العربية ، كتبها خطاط من الخطاطين العرب : فنحن نجد هنا نفس التشابك والتعانق والالتفاف اللانهائى للخطوط . كما نجد نفس الإحساس بالإيقاع الموحد المتشابك فى تفاعل مع الايقاعات المختلفة المتضادة . وربما أيضا نجد بعضا من الإحساس بتناسب المساحات الفاتحة فى علاقاتها مع المساحات القائمة اى إننا نجد نفس التركيبة العصرية الشاملة ، التى تأتى عبر الإنطباع الدولى المباشر ●





هدية مجلة القاهرة

لوحة للفنان عدلى رزق الله

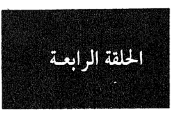
سيرة الشيخ نور الدين



يرويها احمد شمس الدين

يرسمها محمود الهندى





عاد الشيخ إلى الكنبة ألقى عليها جسده وحاول أن يسترخى فلم يستطع . . . الساحة . . . تلح على تفكيره أصبحت هى العالم كله . . . يؤلمه أن تهدم كما يؤلمه أن يستسلم . . . لا حل . . تغير العالم . . . لقد شاهد التغير يحدث أمام عينيه . . . كان يحب هذا التغيير ولكنه اقتحم النفوس .

أنه يذكر فى رحلته الأولى إلى القاهرة كيف كانت الأحلام تملأ روحه . طموح لا يعرف الحدود . كان يحلم أن ينتهى من دراسته ويصبح شيخا للأزهر نفسه . . . ان الطموح قد وقف بأهله فهم يذهبون إلى الأزهر ثم يعودون ابن عم جده عبد الرحيم أبو حشيش رفض أن يكون شيخا للأزهر وعاد ليصبح معلم كتاب فى الأقصر . لم يفكر فى الساحة كثيرا فهى ستبقى لتراه من أكبر شيوخ مصر كلها .

سكن فى رواق الصعايدة . . . وجده عالما غريبا مملوءاً حدة وعنفا . . . لقد أصبح مركز الصراع بين مشايخ وجه بحرى ومشايخ وجه قبلى ولعل الصراع الذى لم يحتمله هو المعارك بين مشايخ وجه بحرى ومشايخ الشراقوه . هزه العنف وكان عليه أن يأخذ جانبا منه ولكنه ضاق بهذا الصراع وقرر أن يتركه كلية فانتقل إلى سكن فى حى الحسين مع بعض طلبة مديرية قنا . . . كانت أيام . . . اشتاق للساحة وللسلام فيها أدرك لماذا رفض عبد الرحيم أبو حشيش مشيخة الأزهر .

القاهرة مدينة غريبة عليه ، جنود الاحتلال الانجليزى يملأونها . يشعر بالغربة فيها ، وكأنما وطنه هو الأقصر فقط والمشايخ يتصارعون حول المناصب وأبناء مصر يتحاربون تحت رايات لا معنى لها . سمع عن مصطفى كامل . . . واستمع إليه وأحبه . كره سعد زغلول كرها شديدا وهو يقدم مشروع مد امتياز قناة السويس لمجلس شورى القوانين ، شعر بالمهانة . . . أهل الأقصر لا يعرفون أن فى مصر استعمارا فالحياة هناك تسير تلقائيا . ضربه عساكر الانجليز وهو خارج من اجتماع للحزب الوطنى . فرح كثيرا عند قتل بطرس غالى . لكن هذا الخائن خلف مشكلة فى مصر . مسلم يقتل مسيحيا . هذه ليست الحقيقة . . . مصرى يقتل خائنا . كتب قصيدة عن الوردانى ألقاها على صحبه . نشرها فى صحيفة يومية .

يشعر بمشاعر متضاربة تجاه أحمد لطفى السيد فهو يقرأ الجريدة ، يقدر الرجل ، ولا يعرف إن كان على حق أم على باطل فالانجليز لن يخرجوا من مصر بالتفاهم .

لم يقطع رسائله عن أهله طيلة هذه الفترة . . . كان يشتاق إليهم ولكن العلم والحياة الجديدة بما فيها من توتر تشده . لقد أصبحت جزءا منه مما كان يخفف حدة الشوق وكثيرا ما كان يوقفه . كانت علاقته بابنى عم أبيه السيد يوسف ، أبو الحجاج وحسين حميمة . كان ينادى كلا منهما بالعم حسب العرف وقد جمعهم العلم والحب فى وفاق كبير . والعجيب أنهم كونوا فى القاهرة فرعا لأسرتهم ، قدم مع عمه حسين أبو الحجاج وجعلاه شيخاً لهما فهو أكبرهم وهو فى نظر الشيخ يستحق التقدير حتى لو كان الأصغر وعلى كل قد التزموا بتقاليد أسرتهم . وكان الشيخ أبو الحجاج يعجب لابن أخيه كيف تداخل فى عالم القاهرة لم يفكر طوال خمس سنوات أن يزور الأقصر يعيش حياته فيها وكأنه يعيش فى الأقصر . غير أن الشيخ أبو الحجاج تغيرت فكرته كثيرا منذ صيف العام الخامس .

لقد تغير الشيخ نور الدين كثيرا وكان الشيخ أبو الحجاج يعرف علة تغيره ويعرف الألم الذى أصابه ويتألم لأنه لا يعرف كيف يوقف ألمه . وحين قرر أن يسافر الشيخ نور الدين فى صيف العام السادس كان يفهم أن نور الدين يريد أن يلجأ إلى الساحة لعل بركتها تزيل ألمه .

كان أول شىء زاره حين وصل الأقصر هو الساحة والمسجد . . . وجد المدينة قد تغيرت كما وجد أهلها قد تغيروا أيضا . فرح أبوه وأمه به كما فرح أهله جميعا بزيارته .

تغير كل شىء فى نور الدين إنه فى الطريق ليكون من الكبار فى الأسرة . كان يتكلم كلام الواثق ولا يتكلم إلا حين يسأل ، قادر على الاقناع . لم يعد يلبس الجلباب الأبيض وعليه البفتة السوداء ، والعمامة ذات الخمسة عشر مترا ، وإنما ظهر لهم شيخا يقف بينهم لابسا قفطانه وجبته . يلبس فوق رأسه عمامة الشيوخ ، وطربوشا أحمر تلتف عليه عمامة دقيقة أنيقة فهو الآن الشيخ نور الدين .

لم يلعب بالعصا ولم يركب الفرس فى المرماح كان واضحا أنه ليس دوره الجديد دور الشيخ .

أسعد هذا التغيير الكبار وأبدى والده السعادة أمامهم على هذا التغيير غير أنه كان يعانى ضيقا شديدا شعر أن ابنه يخفى ألما كبيرا . . . لقد أرسل له منذ عام يبلغه برغبته فى الزواج من قاهرية . . . وافق على الزواج مع أنه لم يكن يحب لابنه أن يتزوج من فتاة غريبة ، فهو يريد أن يزوجه ابنة أخيه أحمد . . . وها قد عاد إليه ابنه بالحزن بدلا من الزوجة . أراد الأب أن يطمئن على ابنه فاقترح أن يزوجه رقية ابنة عمه وتم الزواج فى الساحة التى لم يفارقها منذ وصل إلى الأقصر إلا حين يذهب لأمه أو يقوم بزيارة لمريض . وحين قرر العودة إلى القاهرة لم يأخذها معه ، فهذا اقتراح الكبار فهى صغيرة ولا تحتمل الغربة .

لقد شاهد أول وكالة فى الأقصر والغريب أن الذى أنشأها هو أحد اقربائه . . . أى أن الساحة لم تعد المكان الوحيد الذى يلجأ إليه الغرباء . كما رأى فندقا جميلا بنى على طراز تختلف عن مساكنهم يحمل اسما أجنبياً يسمونه ونتربالاس .

تمر أمام عينيه وجوه لناس أجانب قدموا من العالم الآخر الذى يستعمرهم . يسميهم الأهالى سواح ، حضر معهم قوم غرباء يبحثون عن وسيلة للكسب من ورائهم . كثر المال وكثرت معه الأحلام فى الغنى وابتعد بعض الناس عن الساحة .

يسمع طوال الصيف عن أنباء اكتشافات لمقابر قدماء المصريين فى قرية القرنة غرب الأقصر . . . تعذبه فكرة نبش المقابر يحادث أهله وأهل مدينته . يحاول أن يفهمهم أن هذا حرام . الكثير منهم يقول إنهم كفرة وهو مقتنع أنهم ليسوا كفره فهم أهل فترة . قال لابن عمه يونس أبو أحمد الذى يكبره بخمسة عشر عاما .

ــ غدا ينبشون مقابرنا .

رد عليه يونس

ــ هذا أمر الله .

وقف أهل القرنة ضد محاولة اخراجهم من منازلهم شجعهم ومعه تلامذة الشيخ الطيب . نجحوا فى البقاء . . . سكتت الحكومة عن فكرة إخراجهم من منازلهم . . . ولكن الحكومة ذلك الكائن العنيد لن تتوقف عن مضايقتهم حتى تخرجهم منها .

الكبير الشيخ يونس أبو أحمد وسأله عن هذا الجمع الغفير الذى لم ير مثله فى الأقصر . حرك الشيخ يونس سبحته وهو يقول :

ـ انهارده افتتاح مقبرة توت عنخ آمون العالم كله هنا .

رد الشيخ نور الدين :

ـ لا حول ولا قوة إلا بالله . . . لابد أنهم سينقلون الجثمان إلى المتحف فى القاهرة . . . علشان يكون فرجه بفلوس ، شعر بضيق . . . ترك الساحة . . مشى حتى وصل إلى الجبانة القديمة نظر إليها . . . أصابته الرعشة وهو يفكر ربما يكون مصيرها مصير مقبرة توت عنخ آمون . عندما تستقل مصر ويخرج الانجليز لن يعبث أحد برفات أجدادنا .

إنه يذكر الحدث الهام الكبير فى حياته وحياة مصر كلها فقد اعتقلت السلطات الإنجليزية سعد زغلول باشا واهتزت مصر لهذا الاعتقال . قام مع صديقه الشاعر الشيخ محمد موسى الأقصرى يحركان إقليم قنا للثورة . واهتزت قوة انجلترا فى القاهرة فأرسلوا طلبا للقبض عليه وهرب إلى نجوع مديريته يحض الناس على الثورة ويقاوم الإنجليز . . كانت أيام . . تحول كرهه لسعد زغلول باشا إلى حب شديد . . . ونجحت الثورة وكون وصاحبه محمد موسى الجماعة الوفدية فى المحافظة .

وقف الاقليم كله معه ضد الإنجليز وحكومتهم . . . الموقف الآن مختلف ليست هذه مشكلة الإقليم . . . إنها مشكلة الأقصر ، مشكلة أسرته ، من يدرى ربما لا تكون مشكلة أحد سواه . فهى فعلا مشكلته .

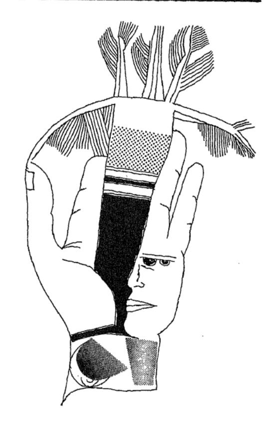
مقاومة الإنجليز ربما تكون أيسر من مقاومته لعبد الناصر . لقد هد أشياء كثيرة ولم يتكلم أحد . . . حتى حين ضرب الوفد وحله صمتت الجماعة الوفدية فى الأقصر صمتا تاما .

مشاعر متضاربة يكنها لعبد الناصر يحبه ويهتز لسماع صوته وفى الوقت نفسه ينقده . . . يرى فيه أملا كبيرا لمصر ويخشى على مصر من قوته . . . الخيوط كلها بيده . . . لو توقف لتوقفت مصر . . . لو سكت لحظة لانهد بناؤها . . . لقد أعاد إليه حماس الشباب وهو يستمع إلى خطابه وهو يؤمم قناة السويس . . . مصر كلها وقفت معه . . . كان يتمنى أن يجمع الناس بعد حرب السويس . . ولكن لم يصنع شيئا قدم لهم الاتحاد القومى . . . بلا رصيد من ماض أو تاريخ . . . مجموعات من الرجال لا ترابط بينهم ، كل منهم له سببه الخاص الذى من أجله التحق بالاتحاد . . . آه من عبد الناصر . . . كان يمكن أن يبنى مصر بناء أعظم من ذلك . . . ولو ثار اليوم من أجل الساحة فستهتز القوى الحاكمة . . . وسيهدمون الساحة ويهدمونه . لماذا يا عبد الناصر تقتل فى الناس روح التمرد . . .

الساحة ذلك الشىء العزيز . . . الجلسة فى داخلها . . . الجلسة على الكنبة ونسائم النيل تهب عليهم . فنجان القهوة بعد العصر مع الأهل . . . زوار الساحة وأحبابها . . . كل هذا سيضيع . . . لقد كانوا يشاهدون هلال رمضان وهلال ذى القعدة . . . كثيرا ما شاهدوه قبل أى مدينة أخرى .

والنيل ذلك المخلوق الخرافى الذى لا يعرف كنهه . . القادم منحة من الله يمتد فى الشارع قرب الساحة يجرى قويا كأنه من العماليق يحفر الأرض . . . يغنى ويصمت . . . يعلو وينخفض صورة لا تتبدل تعيش مع الأزل . . . شراع يسير نحو الساحة وشراع يبتعد عنها . . . لا شك أنه من الجنة وإن قالوا إنه قادم من الجنوب من كينيا أو الحبشة أسباب ، فلكل شىء سبب ولكن الحقيقة فوق السبب إنه قادم من هناك من الأزل حيث أرواح أجداده المقدسة تعيش لتمنح الأرض الخصب والبركة . . . إنه هنا دائما واقف ومتحرك . . . والجبل بألوانه اللازوردية تنعكس على النيل فتارة هو فى لون السماء وتارة فى لون الجبل . . . الشمس تلقى قرصها لتختفى فى أحضان الصخور الحية قبل أن تصنع الغسق ، يقف مع أبناء عمه يضبطون ساعاتهم على مغيبها وهم يراقبونه فى متعة من يعرف سر الجمال الإلهى القادم من قدرته الخلاقة على الإبداع المتجدد الذى لا ينتهى . . . وحين تختفى قرص الشمس يعيدون النظر إلى مياة النيل التى تأخذ فى احمرار خفيف وكأنها لم تختف بعد شمس النهار إنهم ينتظرون قليلا ليأخذوا فى صلاتهم لذلك الإله العظيم صانع الجمال .

البقية فى العدد القادم



بدأ التغيير . . . ولن تكون له نهاية .

والده باع معظم أرضه لم يبق منها غير فدان من أرض الحجاجية فى مشايخ عطية . . . لقد كبر والده ولم يعد يعرف ما صنع بالأرض فأخذ يبيعها قيراطا قيراطا ليطعم أهل الله من نزلاء الساحة .

وحين عاد إلى القاهرة كان عليه أن يقوم بدور آخر أن يتاجر ليرسل لوالده نقودا ليقوم بإطعام أهل الله فأخذ يتاجر فى الشاى والبن إنه يذكر هذه الأيام بأنها كانت أيام رخاء . امتلك فيها العلم والمال .

وعندما انتهى من دراسته فى الأزهر لم يفكر فى البقاء فى القاهرة لم يعد يريد أن يكون شيخا فى الأزهر أو للأزهر إنه يريد أن يعود إلى مهده إلى الساحه حيث السلام والطمأنينة وحين وصل إلى الأقصر كان عليه أن يقيم بيتا لزوجته ولأبنائه الثلاثة فقد أنجبت نخيمر وابنتين .

كان عامة الأول فى الأقصر بعد عودته من القاهرة قاسيا فقد ماتت زوجته ومات ابنه نخيمر فقبل أن يدرس فى مدرسة الأقباط فى قنا . وهناك تزوج أم أبنائه التى خلفت له ستة أولاد وبنتين » .

لم يكن بقاؤه فى قنا مريحا يريد أن يعود إلى الأقصر فأقنع الجمعية الخيرية القبطية بإنشاء مدرسة فى الأقصر وكان افتتاحها حدثا عظيما . اشترط على الجمعية أن تمنح المجانية لأبناء المسلمين الفقراء . والحقيقة أن الجمعية لم ترفض له طلبا .

كان يشد أبناء الأقصر إلى المدرسة تارة بالترغيب وتارة بالقوة . فالمستقبل للعلم . ولكن الأهالى لا يفهمون ذلك . غير أنه كثيرا ما حقق نجاحا يراه الآن فى عيون تلامذته الذين يجلونه فى صمت إجلالا كبيرا .

خرج من المدرسة متجها إلى الساحة فوجد أعدادا غفيرة من السياح على عربات تتزاحم فى طريقها إلى شارع نهر النيل . لم ير مثل هذه الأعداد من قبل .

نظر ناحية الشط فوجد هذا التزاحم يتمركز بجوار المعدية المواجهة للناحية الشمالية للساحة . . . فجماعة السواح فى طريقها إلى الغرب . نظر إلى ابن عمه

فن التصوير السينمائي
أسلوب ووجهة نظر

الكاتبان روى هس
ونورمان سيلفرشتين
ترجمة حسن حسين شكرى

فن التصوير السينمائى على الرغم من أنه أكثر الفنون موضوعية ، لأنه يسجل الواقع مباشرة ، بيد أنه ينقل مثل غيره من الفنون موقف الفنان وإحساسه .

وحتى حين يحاول السينمائى المبدع الإمعان فى الموضوعية ، كما هى حال مصور الجريدة السينمائية أو الفيلم التسجيلى ، لا يستطيع أبداً أن يتحاشى تلوين الفيلم وفق مزاجه وشخصيته . وربما يقدم للمشاهد صوراً لأحداث واقعية ، وحقائق محزنة مرئية مثل : صورة معركة حربية ، وعرض عسكرى ، أو صورة زائفة ؛ أو صورة لبرج إيفل ، والباخرة الولايات المتحدة ، أو لوحة زيتية من لوحات بيكاسو . على أنه إذا حسب أن مثل هذه المواد ليست مواداً « طيعة » أو لابد أن تقدم بشكل مباشر ، فإننا نقطع بعدم وجود شىء أو حدث يستعصى على التصوير السينمائى . وإذا كان للشىء وجوده العارى ، فإن له إمكانيات كثيرة أيضاً تكسبه أهمية أكبر . فمن الممكن أن يكسى الشىء ، إذا جاز التعبير ، بكثير من المعانى بالطريقة التى ينقل ويضاء بها ، أو بالزاوية التى يرى منها ، أو بالجو الذى يقدم فيه . ويستطيع السينمائى المبدع اختيار زاوية الإضاءة ، وكادر اللقطة ، بل المدة الزمنية التى تستغرقها . وبهذا التصرف ، فإنه يصور جواً ويعبر عن أسلوب .

والفن ، مهما كان الشكل أو الوسيلة أو الكيفية التى يتخذها ليكون واقعياً ، يعمل وفق تقاليد متعارف عليها ، قصد بها تشجيع قابليته للتصديق . ويعد المنظور والكاميرا المتحركة من الحيل التى ترسخ خداع البصر من خلال التقليد المأثور ، لدرجة تجبر الرسام الواقعى المحض على تناول موضوعه بشكل غير مباشر . وبفعله هذا ، فإنه يلتزم أدبياً بالتعبير عن شىء من عندياته . وبالمثل ، فإن السينمائى المبدع حتى حين يصور قصة من واقع الحياة ، فإنه لا يقدم الجو الأصيل الذى عيشت فيه ، بل ينقل إحساساً عن تلك الحياة . ومهما كانت درجة الواقعية المتعمدة ، لابد لمثل هذا الفيلم أن يشمل تعقيداً للمواقف ، تجسده الشخصيات العديدة ، والجو الشامل الذى يمثل وجهة نظر المخرج . ومن ثم ، فإنه لا يبين لنا ما يريد منا أن نراه وحسب ، بل يجبرنا على التأثر أيضاً بما يريه لنا ، وبالطريقة التى يحبها .

حقاً ، إن كاتب الرواية يفترض من فوره موقفاً وجدانياً ليرى منه ويحكم على أشخاص وأحداث قصته . وقد يتيح لنفسه وللقارىء « مسافة جمالية » بسرد القصة بلسان شخص ثالث ـ أى وجهة نظر المؤلف العليم بكل شىء ، أو يحاول أن يدفع القارىء إلى التعرف على هويته بصورة أقرب بسرد القصة بلسان المتكلم ـ أى أنه يصطنع شخصية ما ، لتقوم بحكاية أحداث القصة .

وثمة بعض التعريفات نوردها على النحو التالى . قد تكون المواقف التى يعبر عنها الفيلم مواقف موضوعية ، كما هو شأن الجريدة السينمائية ؛ أو تكون مواقف ذاتية ، كما هو الحال ، حين يرى الجمهور العالم من وجهة نظر إحدى شخصيات الفيلم ، وقد تكون مواقف موضوعية ـ ذاتية ؛ أى عندما يمزج المخرج اللقطات الموضوعية والذاتية ليفرض موقفه هو على الفيلم الذى يراه المشاهدون . ولذلك ، تشير وجهة النظر إلى أن معانى المادة المصورة سينمائياً ، يجب أن تكون واقعاً غير طيع (موضوعية) ، أو واقعاً كما تراها إحدى شخصيات الفيلم (ذاتية) . أما الموقف ، فهو معالجة مخرج الفيلم للقطات الموضوعية والذاتية حتى يكشف المعنى الذى يريده هو نفسه . والأسلوب ، هو موقف مخرج الفيلم من المادة الفيلمية ، ومن الجمهور الذى يتصل به . ويتضمن الأسلوب أحاسيس مخرج الفيلم ، وأحاسيس المشاهدين بالبهجة والألم ، أو أحاسيسهم المختلطة ، واعتقادهم فى صدق ما يعرض على الشاشة ، وإدراكهم أن مزج اللقطات الموضوعية والذاتية يخلق أسلوباً مباشراً ، أو ساخراً .

ولأن الكاميرا السينمائية تستطيع أن تتحرك ، و« ترى » الطريقة التى يجب أن تكون عليها إحدى الشخصيات ؛ فإنها تتيح لمخرجى الأفلام استعمال وجهة نظر المتكلم . وتمشى الكاميرا بمنصة ذات عجلات ؛ وترفع أو تخفض « رأسها » بالإمالة ، وتمسح المشهد بلقطة استعراضية ، أو تصعد وتهبط بوساطة « مرفاع » ؛ وتزيد سرعتها زيادة كبيرة بالحركة الخاطفة ؛ وتبهت بالابتعاد عن البؤرة . وحين تستغل مثل هذه المؤثرات بوعى طول الفيلم ، فإننا نصل إلى ظاهرة تسمى « الكاميرا الذاتية » . وفى الأفلام التى تشمل مناظر إحدى المستشفيات ، غالبا ما يرى العالم من وجهة نظر المريض ، وهو يساق إلى غرفة العمليات أو وهو يعاد منها . وكثيراً ما نرى أضواء السقف وحدها تتدفق ، أو أوجه المشاة من زاوية « ذاتية » مرتفعة . وحينما يفيق المريض من عملية ما ، نجد عدسات الكاميرا تتباين تدريجياً ، لتغير وجه الطبيب المعالج أو الممرضة ، وتنقله من صورته الضبابية إلى صورته



الجلية . وقد أصبح استخدام الكاميرا الذاتية بهذه الطريقة أمراً مألوفاً فى المشاهد التى يستعيد فيها الأشخاص وعيهم . وعلى مستوى أكثر قوة وحيوية ، أى حين يظهر العشاق مستغرقين فى إغماءة عاطفية ، نجد الكاميرا تفقد بؤرتها ، والصورة تتلاشى . (غالباً ما تجعل الذات قابلة للتطابق بوضوح التسجيل ، بينما يوحى إبتعاد الكاميرا عن البؤرة بقوى لا « عقلانية » .) وحينما يبدو أن إغراء المشاهدين بأعظم قدر من التطابق التام مع الشخصية التى تعانى الضيق والشدة ، أمر ممكن ، كما يحدث فى حالة فقدان الوعى ، نجد أن مخرج الفيلم سينتقل إلى وجهة النظر الذاتية التى من هذا النوع .

ومن الأمور المتعارف عليها أيضاً حيلة وضع الكاميرا فوق عربات سريعة الحركة ، يفترض أن شخصيات الفيلم تتحرك فوقها ليضفوا على إحساساتهم الحركية نوعاً من الـ « ذاتية » . وفى فيلم « استراحة » Entr Acte (سنة ١٩٢٤) نجد مؤلف ومخرج الأفلام رينيه كلير ، فى توقعه للسينراما ، قد وضع الكاميرا فوق مزلجه دوارة . بل زاد من تخويف المشاهد ، وأصابه بالدوار الشديد ، بالإبقاء على الكاميرا مقلوبة رأساً على عقب . كما حمل أيوالد اندريه دايبون ، جمهور المشاهدين على مشاركة لاعبى الأكروبات إحساساتهم الحركية فى فيلم « منوعات » Variety (سنة ١٩٢٦) : لأنه صور أرجوحة البهلوان التى تتحدى الموت بوضع الكاميرا فوق أرجوحة معلقة ، وقطع منظور الحركة قطعاً متداخلاً بلقطات موضوعية متحركة للممثلين فى أثناء قيامهم بأدوارهم المحددة . وتحقق تأثير مماثل فى تصوير منظر صيد الثعلب فى فيلم « توم جونز » Tom Jones ، حين ركبت إحدى الكاميرات على ظهر حصان يجرى لتقرب تجربة توم بصورة أكبر .

ويمكن استخدام معدل تصوير الحركة نفسه استخداماً فنياً للإيحاء بالحالات النفسية وبما يدور فى ذهن الشخصية . فإذا غير معدل سرعة الكاميرا ليكون بطيئاً وهى تصور هدفاً متحركاً ، وعرض الفيلم بالسرعة المعتادة ، ستظهر الحركة سريعة ، وللحصول على تأثير عكسى ، يزاد معدل سرعة الكاميرا ، فتبدو حركة الصورة بطيئة . وكثيراً ما تستخدم هذه الظاهرة الثانية (الحركة البطيئة) للإيحاء بحلم من الأحلام السريالية ، أو بذاكرة تموج بانفعال عاطفى يدور فى ذهن الشخصية . وأكثر الأمثلة تأثيراً لاستخدام الكاميرا على هذا النحو حلم الطفل فى الفيلم الذى أخرجه لويس بنيويل المسمى « هؤلاء الأطفال » Los Olvidados (سنة ١٩٥٠) . حيث نجد منظر الأم ، وهى آتية لتعطى إبنها قطعة لحم نيئة ، وتحبوه بعطفها ، قد أخذ شكلاً مفزعاً متميزاً ، وهى تزحف فى حركة بطيئة . ونجد مثالاً آخر للقدرة على التخيل التى مثلها بطل الرواية فى الفيلم الذى أخرجه لينيدساى أندرسون « هذه الحياة الرياضية » This Sporting Life (سنة ١٩٦٣) بينما كان فريقه يصارع الأوحال دون هوادة بحركة بطيئة . ويزداد الأسلوب المخيف هنا بالصمت المطبق على مسار الصوت ، وبتأثير الضوء الخافت . ويبدو أن التأثير التجاذبى المضاد للحركة البطيئة فى كلتا هاتين الحالتين ، كان ملائماً بوجه خاص ، لطبيعة الذاكرة أو الحلم المنطلق .

ومن الطرق السينمائية الأخرى لتقديم الحلم أو الذاكرة الذاتية ، التركيب الفوتوغرافى للصور - بما فى ذلك الطبع المزدوج - أو اللقطة الاسترجاعية (فلاش باك) . وعادة ما تكون سلسلة المشاهد الذاتية بمثابة استسلام الشخصية لتجاربها السابقة مرة أخرى ، أكثر منه تشويهات سريالية لهذه الشخصية . وفى فيلم « مولد أمة » The Birth Of a Nation (سنة ١٩١٥) نجد مرجريت كاميرون « ترى فى خيالها موت شقيقها الثانى ، ويد . . الذى قتل فى معركة أتلانتا » . ويظهر منطاد منقوش عليه صورة صغيرة لويد . وهو منبطح على الأرض قرب سور حديقة ، واللاجئون يتدفقون أمامه ، وهو مسبل عينيه موتاً .



ويبين التركيب الفوتوغرافى الذى نتحدث عنه كلاً من الذاكرة والمتذكر فى آن واحد ، ولذلك ، فإنه ينقل أسلوباً ذاتياً - أى يُنشط موقف المتذكر بما طبع معه من صور ، كما يحدث عندما يتكوم إنسان فى جو بارد ، وتلاحقه « أحلام » بموقد دافىء ، وبزوجته وأطفاله من حوله . وكثيراً ما وجدنا عند جريفيث الشخصية الحافلة بالذكريات ، وهى تحملق فى الفضاء ، ثم يظهر فى اللقطة نفسها الشخص أو الشىء أو الحدث الذى تذكره هذه الشخصية فى دائرة الظهور ، وربما فى اتجاه مضاد لخلفية مجسمة . ومجمل القول ؛ إن اللقطات الاسترجاعية (فلاش باك) هى إحدى الحيل المستعملة لحكاية القصة التى تقدم أحداثها دون مراعاة لتوالى الزمن ، وتعترض فيها صور التجارب الماضية صور الحاضر . ومن ثم ، نجد روبرت هيرون فى فيلم « الفتاة التى مكثت فى البيت » The Girl Who Stayed at Home (سنة ١٩١٨) ، يصور رجلاً مدنياً ضعيفاً كنيته « سلوشى » ، وهو يستحث على الحركة بصورة من ذاكرة ماضية . وحين يراه تروبرين ، وهو « فتوة » البلدة الصغيرة ، مصطحباً إحدى الفتيات ، يضربه ويسبب له متاعب كثيرة . وفى أثناء الحرب العالمية الأولى ، بعد أن جعل الجيش سلوشى رجلاً ، يتحقق أن تروبرين عدو ألمانى ، فيدنو منه ، ويدخل معه فى معركة فردية . ولكى يظهر جريفيث ما يفكر سلوشى ، يقطع المشهد على المتنزه الذى ضرب سلوشى فيه (فلاش باك) ، ويقطعه مرة أخرى عائداً إلى مشهد انتقام سلوشى الذى يضرب تروبرين الآن .

وقد استعملت مبادىء هامة أخرى للتصوير والتوليف السينمائى ، تصور الحالات الذهنية للشخصية أو تصور تخيلاتها . ويكاد تأثير « اللقطة الخاطفة » ألا يحس ، مادامت تتكون من كادرات قليلة ، وقد استعملها الرائد السينمائى جويجورى ماركوبولاس فى فيلم « رجل مرتين » Twice a man (سنة ١٩٦٣) ، وألان رينيه فى فيلم « العام الماضى فى مارينباد » Last Year at Mariembad (سنة ١٩٦٢) ، وجوزيف ستريك فى فيلم « عوليسس » ULysses (سنة ١٩٦٧) فى تقديم لقطات استرجاعية للذاكرة . وفى فيلم مارينباد ، يتسبب الفتح الزائد للعدسات عند التقاط لقطة من هذه اللقطات فى تكثيف الضوء ، مبرزاً ذروة ذاكرة رجل وسعيها الحثيث تجاه امرأة . ويستعمل جان كادار فى فيلم « متجر بالشارع الرئيسى» The Shop on M ain Street(سنة ١٩٦٥) الضوء المكثف المصحوب بحركة مضطربة فى سلسلة من المشاهد التى تصور «حلمين» لرجل وامرأة فى نقطة ما ، ويبدو أنهما ينزلقان إلى نقطة أخرى ، ويتحركان ببطء شديد . ومرة أخرى ، وبعد أن قتل بطل الرواية المرأة اليهودية ؛ نجد الكاميرا تسلك سلوكا ذاتياً أول الأمر ، أعنى أنها ، تحاكى حركات عينه بالنظر حول المتجر ، ثم تبدو كأنما هى عدو له ، بالتركيز عليه لدرجة توحى باتهامه . وفى الحالة الأخيرة نجد الكاميرا ، وكأنها وهبت الحالات النفسية للمشاركين فى المشهد .



وثمة طريقة أخرى كثيراً ما تستعمل فى تغيير الكاميرا الذاتية ، هى طريقة المبالغة فى تحديد زوياها . وربما تكثر فى الأفلام التى تضفى على الأطفال سمات الشخصيات الرئيسية لقطات الزاوية المنخفضة للكبار ، لأن المخرج يرغب فى تذكير المشاهدين على نحو متكرر ، بمنظور حقيقة الطفل . ويذكرنا كارول ريد فى فيلم «المعبود الذى هوى The fallen Idol» ، مراراً وتكراراً بأن تجارب الكبار تؤثر فى مشاعر الطفل الصغير . ويحدث ذلك بلقطات الزاوية المنخفضة وهو يراقب تصرفاتهم . وبالمثل ، نجد لوغتون فى فيلم «ليلة القناص» The Night of The Hunter ، يصور سلسلة مشاهد بلقطة الزاوية المنخفضة ، روبرت متشوم ، وهو يحوم حول الأطفال ، ويلاحقهم للنزول فى الماء ، يقدم فيها مزيجاً واقعياً لزاوية قدرتهم المنخفضة على التخيل ، ويصحب ذلك دلالة تعبيرية أكبر على إدراكهم المفزع لقوة متشوم الرهيبة . وقد استخدم دافيدلين حيلة مماثلة فى فيلم «آمال عظيمة» great Expectations : حيث تمكن الزاوية ماجويتش ، من الظهور فجأة وهو يحلق فوق بيب المذعور منه . وفى فيلم نيكولاس راى «أكبر من الحياة» Bigger Than Life (سنة ١٩٥٥) نجد رجلاً أصابه جنون العظمة لتناوله جرعات كبيرة من عقار الكورتيزون ، يقول «أشعر أن قامتى عشرة أقدام» وتصوره الكاميرا من زاوية منخفضة .

ونادراً ما يسعى مخرج الفيلم إلى تعزيزه من أوله إلى آخره ، بالأسلوب الذاتى الذى يمثل وجهة نظر إحدى شخصياته . ويعد فيلم «سيدة فى البحيرة» Lady in the Lake (سنة ١٩٤٧) من الأمثلة النادرة التى جرت فيها هذه المحاولة . وفى هذا الفيلم ، لا يتم تصوير المخبر السرى (البطل) ، ولكن عين الكاميرا المتحركة المرنة تضعه تحت الاختبار وحسب ، ومن لحظة إلى أخرى ، نرى يديه أوذراعيه تصلان إلى أسفل الكادر ، ونرى خياله فى مرآة عدة مرات . وهذه ليست إعتداءات حقيقية على الكاميرا الذاتية ، أو على وجهة نظر المتكلم ، لأنها تمكن الشخص على الدوام من رؤية بعض أجزاء جسمه بطريقة «موضوعية» أو برؤية خياله فى المرآة .

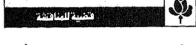
وفى المسرح ، ربما تكون الوسيلة الرئيسية ـ أو الوحيدة ـ التى تنفتح أمام الكاتب المسرحى الذى يرغب فى تحقيق قدر كبير من الذاتية بوجهة نظر إحدى الشخصيات ، هى المدرسة التعبيرية . ومن ثم ، نجد فى فيلم إلمر رايس «ماكينة الجمع» The Adding Machine ، أنه كان على مهندس المناظر أن يلصق أرقاماً ضخمة حتى يبرز الحالة الذهنية للبطل الذى كان يعمل محاسباً .

ومما يثير الدهشة ، أن تقارن مثل هذه المحاولة على خشبة المسرح بالمحاولة المحسوبة بدقة بالغة على شاشة السينما فى فيلم «حجرة الدكتور كاليجارى الصغيرة» The cabinet of Dr. Caligari . إذ يكتشف المشاهدون فى نهاية هذا الفيلم أن التشويهات المفرطة فى تصميم المناظر المطلية ، تمثل إسقاطات عقلية مخبولة . وكثيراً ما لاحظ المؤرخون السينمائيون أن فيلم كاليجارى ، هو البداية والنهاية على السواء بالنسبة للمدرسة التعبيرية السينمائية ، ولم يشرح الأسباب بالتحديد سوى قلة منهم . والراجح أن الإجابة هى أن حيل هذا الفيلم التعبيرية كانت حيلاً مسرحية ، ولم تكن حيلاً سينمائية . فالكاميرا ذاتها ، بتوظيف الزاوية والحركة والبؤرة ، ربما أبدعت بصورة أكثر فاعلية ، النظرة الذاتية للطبيب المخبول إلى العالم ، والتى لا مجال لها فى المسرح إلا تصميم المناظر .

وليست كل التغييرات إلى الكاميرا الذاتية تغييرات درامية كتلك التى تحققت بنجاح بتحريكها بطرق غير مألوفة ، أو بوضعها فى أوضاع شاذة تساعد على طمس بؤرتها أو زيادتها حدة أو بتركيبها فوق عربات متحركة سريعة الحركة ، أو بتغيير معدل سرعتها أو زيادة كثافة الضوء ، وهى تصور .

ولا يعد الانتقال المتكرر من وجهة نظر «شخص ثالث» عليم بكل شىء إلى وجهة نظر «المتكلم» أمراً طفيلياً إلى درجة تجعل المشاهدين لايدركونه . وتعزى بعض الأسباب إلى استخدام أساليب التصوير الفنية غير التقليدية ، ولكن القول الأرجح هو أن التغيير أمر إجبارى للسيناريو السينمائى . إذ أن إطار اللقطة الذى يحدد إحدى الشخصيات ، وهى تنظر إلى شىء ما خارج الشاشة يثير توقع المشاهدين بأن اللقطة التالية سوف تظهر الشىء الذى تنظر إليه الشخصية . وأول هذه الأمور هو ما يسميه فوركابتش «نظرة الاهتمام الخارجى» التى تدل على أن الشخصية تنظر إلى شىء ما . والأمر الثانى هو ما يطلق عليه «لقطة خط العين» أى الشىء الذى تراه الشخصية . وعلى الرغم من المصطلح الثانى قد لا يشمل القدرة الانطباعية على التخيل (كما توضح ، باستعمال البؤرة المطموسة أو الزاوية المنخفضة للكاميرا ، مثلا) ، وإن كان يبدو لذلك ، مجرد إستيفاء لحاجة السيناريو السينمائى الموضوعية ، بيد أنه يعد تغييراً ذاتياً لأنه يعزز الشىء الذى تراه الشخصية .

البقية فى العدد القادم



فى حوارات ، دائمة ومتجددة ، عبر أجيال عديدة ، كانت الكتابة بالفصحى تتعرض لضغوط قوية من دعاة الكتابة بالعامية ، فى الأدب بصفة عامة ثم فى المسرح وغيره من مجالات الإبداع الفنى . .

وكانت هذه الضغوط تبدأ دائماً فى مجال الشعر ، حيث يتهم العموديون أنصار الشعر الحر ـ على سبيل المثال ـ بأنهم لا يخلُّون بالشكل فقط ، وإنما يتجاوزون ذلك إلى المضامين الفكرية والثقافية ، فنماذجهم وصورهم الشعرية مستوحاة من خارج المجتمع الذى يعبّرون عنه . فنحن لا نملك معاطف الفراء ، وأشجار البلوط ، والثلوج التى تغطى طرقات المدينة . . إلى آخر هذه الحوارات التى شدّت انتباه المثقفين وأمتعت القراء . .

والآن فإن أنصار الشعر الحر متهمون بالجمود من دعاة الشعر العامى وربما بنفس الألفاظ والأفكار التى استخدمها أنصار الشعر الحر ضد أنصار الشعر العمودى . .

وأكثر من ذلك يقول البعض إن جيلنا وقد فشل فى تحقيق التضامن العربى أو الوحدة العربية ، يحاول الآن أن يقطع الطريق أمام الأجيال القادمة من خلال تعجيزها ، بتأييد الدعوة إلى الكتابة بالعامية ، سواء فى المسرح أو الشعر أو غيره من الفنون . .

لأن أنصار الكتابة بالعامية ، ومنها الشعر ، سيكونون فى حاجة إلى مترجمين متخصصين فى العامية ولهجاتها بين الأقطار العربية ، بل إن البلد الواحد ، ربما يحتاج فى المستقبل إلى هذا النوع من المترجمين .

ونحن بذلك نضع بأيدينا لبنة التفريق والتشرذم الثقافى والعقلى ليس بين من يتكلمون العربية فى الأقطار العربية فقط ، بل بين من يتحدثون بها فى القطر الواحد .

إنها قضية قديمة ـ جديدة ـ ومع هذا فإن مناقشتها تبدو هامة . . لتوضيح الأزدواجية المفروضة على عقول كثيرة ، لأن دعاة الكتابة بالعامية ، يتحدثون عن التضامن العربى والوحدة العربية على المستوى السياسى بل ـ ويناضلون من أجل ذلك . . كيف ؟

تهافت
ترجمة أربري للقرآن

د. عبد القادر محمود

لاحظت من خلال دراساتي لمباحث المستشرقين أمثال «وليام ميور»، و«جولدزيهر»، و«نولدكه»، و«نيكلسون»، و«ماسينيون»، حول حياة النبي محمد ﷺ، أو حول مذاهب التفسير الإسلامي، أو حول التاريخ الأدبي للعرب، أو حول الفلسفة الإسلامية والتصوف الإسلامي ـ لاحظت أنهم يترجمون بعض النصوص القرآنية، في ثنايا مباحثهم، ترجمات متهافتة، تفقد معها الآية القرآنية العربية اللسان والبيان، روحها وطعمها ومذاقها بوجه خاص.

وتذكرت الآية القرآنية الكريمة من سورة الشعراء «نَزَلَ به الرُّوحُ الأمينُ على قلبك لتكون من المنذرين بلسانٍ عربي مبين» [سورة ٢٦ ـ الآيات ١٩٣ ـ ١٩٥] ولم أجد تفسيراً دقيقاً رائعاً لهذا النص الكريم، مثل تفسير «الزمخشري» في «الكشّاف» [١٣٢/٢] حيث يقول فيما يقول «نزل به الروح الأمين على قلبك بلسانٍ عربي مبين، لتكون من المنذرين. ولو كان أعجمياً لكان نازلاً على سَمْعِك دون قلبك، لأنك تسمع أجراس حروف لا تفهم معانيها ولاتعيها. وقد يكون الرجل عارفاً بعدّة لغات، فإذا كلّم بلغته التي لقنها أوّلاً ونشأ عليها وتطبّع بها، لم يكن قلبه إلاّ إلى معاني الكلام، يتلقاها بقلبه، ولا يكاد يفطن للألفاظ كيف جرت، وإن كلّم بغير تلك اللغة، وإن كان ماهراً بمعرفتها، كان نظرُهُ أوّلاً في ألفاظها ثم في معانيها، فهذا تقريرُ أنّه نَزَل على قلبه، لنزوله بلسانٍ عربي مبين».

وقد أضاف شيخنا أمين الخولي في إحدى محاضراته القيمة على هذا التفسير للنص الكريم، فقال فيما قال: [مجلة كلية الآداب ١٩٣٦ جامعة القاهرة] (وبذلك المنهج النفسي، في فهم حال المتكلم بُلغة الأمّ، وحال المتكلم بغيرها، كَشَفَ الزمخشري ظلمة الموقف وهوّن الأمر حتى عند من لا يرى أنه حلّ المسألة حلاً نهائيا. وبذلك جعل الإحتجاج بالآية، على النزول بالمعنى دون اللفظ يبدو واهنا)

إن هذا يؤكد فيما يؤكد، أن الترجمة الحرفية للقرآن ـ وهي الترجمة السائدة مع معظم المستشرقين وغير المستشرقين ـ لا تؤدي مطلقا، المعنى النفسي للقرآن، ولسانه العربيّ المعجز بمعانيه وسرائر ألفاظه. ولهذا فكّرت في الرجوع إلى مصدر متكامل لترجمة القرآن، واخترت بالذات ترجمة لأحد كبار وأعلام المستشرقين المعاصرين، وهو «آرثر أربري» الذي كان رئيسا لقسم اللغات القديمة في جامعة القاهرة. والذي قدمه لأول مرة سنة ١٩٥٥، وأعيد طبعه ونشره مرات ومرّات، تحت عنوان The Koran interpreted. London 1955, Vol. I, II.

وسأعرض نماذج منه مسبوقة، بالنص القرآنيّ المتكامل ثم معروضة متداخلة مع الترجمة، لكي يتبين الدارس والقارىء مدى تهافت هذه الترجمة من جهة، ومدى تهافت أمثالها من سائر الترجمات الحرفية، لكثير من العلماء والمفكرين، بمختلف اللغات الأوربية وغير الأوربية.

المثال الأول: [الآيات من ١٦ ـ ٢٠ من سورة البقرة]

«أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهُدَى فما ربحت تجارتهم وما كانوا مهتدين. مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الذي اسْتَوْقَدَ ناراً فلما أضاءت ما حَوْلَهُ ذَهَبَ الله بنورهم وتَرَكَهُمْ في ظُلُماتٍ لا يُبصرون صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لا يَرْجِعُونَ. أو كَصَيِّبٍ من السماء فيه ظلمات ورعدٌ وبَرْقٌ يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصَّواعقِ حَذَرَ الموت والله مُحيطٌ بالكافرين..

يكادُ البرقُ يخطف أبْصَارَهُمْ كُلَّمَا أضاءَ لَهم مَشَوْا فيه وإذا أظْلَمَ عليهم قاموا ولو شاء الله لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ وأبصارِهِمْ إنّ الله على كلّ شيء قدير...»



أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهُدَى

Those are they that have bought erraor at the Prise of guidance,

فما ربحتْ تجارتُهم وما كانوا مهتدين.

and their commerce has not profited them, and they are not right-guided.

مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً فلما أضاءت ما حوله ذَهَبَ الله بنورهم وتركهم في ظلمات لا يبصرون.

The likeness of them is as the likness of man who kindled a fire, and when it lit all about him God took away their light and left them in darkness unseeing.

صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فهم لا يَرْجعون

Deaf. dumb, blind So they Shall not return;

أو كَصَيِّب من السماء

Or as a cloud burst out of Heanen

فيه ظلمات ورعد وبرق

in which is darkness and thunder and lightning

يجعلون أصابعهم في آذانهم

They put their finger in their ears

من الصواعق حَذَر الموت

Against thunderchaps, fearful of death,

والله مُحيط بالكافرين

And God encompasses the unbelievers;

يكاد البرق يَخْطِف أبصارهم

The lightningwellnigh Snatches away their sight;

كلما أضاء لهم مَشَوْا فيه

When Soever it gave them light, they-Walked in it

وإذا أظلم عليهم قاموا

And when the darkness is over them, they halt;

ولو شاء الله لَذَهَبَ بسمعهم وأبصارهم

Had God willed He would have taken away their hearing and their sight.

إن الله على كل شيء قدير

Truly, God is powerful over everything.

وواضح أنّ الترجمة حرفيه ومتها فتة معا. لأن كثيرا من دقائق المعاني القرآنية في لسانها العربي غير دقيقة، أمثال «كمثل الذي استوقد نار ا» و «ذهب الله بنورهم» و «الله محيط بالكافرين» «ولو شاء الله لذهب بسمعهم وأبصارهم».

المثال الثاني : [الآيتان ٢١ ـ ٢٢ من سورة الروم]

(ومن آيـاتـه أنْ خَلَق لكم من أنفسكم أزواجـا لتسكنوا إليها وجَعَل بينكم مودّةً ورحمةً إنّ في ذلك لآياتٍ لقومٍ يتفكرون ومن آياته اختلافُ ألسنتكم وألوانكم إنّ في ذلك لآياتٍ للعالِمين . .)

. . . ومن آياتـه أنْ خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها وجَعَلَ بينكم مودة ورحمة . . .

And of his signsis that he ereated for you, of yourselves spouses, that you might repose in them ; and he has put between you love and mercy.

إنّ في ذلك لآيات لقوم يتفكرون

Surely in that are signs for a people who consider.

ومن آياته خلقُ السماوات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم

And of his signs is the creation of Heavens and Earth and the Variety of your tongues and hues.

إنّ في ذلك لآياتٍ للعالِمين

Surely in that are signs for all living being

ومن الواضح أن هناك فرقا كبيرا بين جملة (لتسكنوا إليها) وبين ترجمتها المتهافته ، كما أن هناك خطأ واضحا في ترجمة (العالمين) ، بكسر اللام ، وبين ترجمتها خطأً بفتح اللام كما حسبها (أربرى) والصواب ولاشك أن يترجمها بلفظه العارفين من العلماء Savants ، وليس بمعنى الأحياء أو البشر .

المثال الثالث

[مطلع الآيتين رقم ٣١ ـ ٣٢ من سورة النور]

(قـل للمؤمنين يغضـوا من أبصـارهم ويحفـظوا فروجهم . . . .

وقـل للمؤمنات يغضضن من أبصـارهن ويحفـظن فُروجهن . . .)

قـل للمؤمنين يَغُضّـوا من أبصـارهم ويحفـظوا فُرُوجَهُم

Say to the believers that they cast down their eyes and guard private parts

وقـل للمؤمنـات يَغضضن من ابصـارهن ويحفـظن فُرُوجَهُنّ . .

and say to the beliving women that they cast down their eyes and guard their private parts

والذى لا شك فيه أن جملة (cast down) لايمكن بل يستحيل أن تؤدى معنى ومفهوم الحياء في لفظة : يغض ويغضضن القرآنية الرائعة . كما أن ترجمة فُروجهم وفروجهن بأجزائهم وأعضائهم الخاصة their private parts لاتؤدى معنى التحصين أو الحصانة أو العفة .. ولاشك أن القارىء الذى لايعرف العربية عندما يقرأ في النصوص لمترجمة حرفياً مانصه : وقل



للمؤمنات أن يحرسن أعضاءهن الخاصة فانه لايدرك مطلقا التعبير القرآني المعجز في لسانه العربي المبين . أما ترجمة لفظة (قل) بلفـظة Say فلا تفيد مطلقـاً المعنى التشريعي الأخلاقي في الإسلام ، فالقضية ليست قضية أقوال وإنما هي قضية تشريعية واجبة ملتزمة بـالقيم الدينية والأخلاقية والاجتماعية معا وجميعا .

المثال الرابع

[آية ١ ، ٢ من سورة الحج]

(يأيها الناس اتقوا ربّكم إنّ زلزلة الساعة شيء عظيم يوم تَرَوْنَها تَذْهَلُ كلُّ مرضعة عما أرضعتْ وتضع كل ذات حمل حملها وتَـرَى النـاس سكـارى ومـاهـم بسكارى . .)

يأيها الناس اتقواربكم

O' Men!!! fear your laod

إن زلزلة الساعة شيء عظيم

Surely the Earthquake of the Hour is a mighty thing

يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما ارضعت

On the day when you behold it, every Suckling woman shall neglect the child she has suckled

وتضع كل ذات حمل حملها

And every pregnant woman shall depsit her busden.

وترى الناس سكارى وماهم بسكارى

And thou shalt see mankind drunk, yet they are not drunk.

وواضح تمام الوضوح أن ترجمة القيامة بلفظة the Hour لا تفيد معنى الهول الأعظم المرتبط ، بـزلزلة الساعة أو زلزلة القيامة . ولـو كان قـد ترجمهـا بيوم البعث أو يوم هَوْل النشور والقيام من الموت أو الصحو بعد الموت لكان أصوب . ثم أن أر بـرى من بداية ترجمته للنص يذكر في النـداء OMen وليس الخطاب فقط للرجال ، وإنما للناس وللبشرية كلها . وقد يكون في كلمة الخوف معنى من كلمة التقوى في قول الله (اتقوا ربكم) وقد يكون الخـوف مرادفـاً للتقوى أحيانا ، ولكن البيان القرآني قد يستعمل لفظة التقوى بمعنى أكثر من الخوف والخشية ، وقد يستعملها أحيانا مترادفة أو شبه مترادفة طبقا لمفاهيم الإعجاز ومناهج الأداء، ومن الملاحظ أيضا ، أن أربـرى لم يستطع تـرجمة لفـظة الذهول في قول القران (يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما ارضعت فوضع مكانها [تهمل] وهي لاتؤدى تماما معنى الذهول على الاطلاق نفس الموقف مع الصورة الرهيبة (وترى الناس سكارى وماهم بسكـارى) إن المقصود هنا أنهم ذاهلون سكارى وماهم بسكارى . وهذه الصورة تعطى حركة أو موقفا ثالثا رهيبا ، بعد موقف ذُهول المرضعة عما أرضعت وإسقاط الحامل لما حملت ، حيث ترى الناس مع الصورة الثالثة الرهيبة المكملة للموقف ـ تراهم سكارى وماهم بسكارى ولا تراهم سكارى أو شـاربين بغـير شرب ، كما ترجم المستشرق الكبير .

المثال الخامس

[اول سورة العصر]

(والعصر إن الأنسان لفى خُسْرٍ إلاّ الذين آمنو او عملوا الصالحات وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر . . .)

وواضح حتى لصاحب النظرة الساذجة أن ترجمة أربرى للعصر بلفظة بعد الظهر After noon تدعو إلى السخرية حقا وصدقا . فإن المقصود هنا بالعصر ، هو الوقوف على مشارف النهايات ، نهايات الكائنات والأشياء ، وكل شيء هالك إلا وجهه .. والقَسَمُ هنا بالعصر معناه : وَحَقِّ نهاية كل شيء وكل كائن ، مع صورة العصر المُشارف للغروب وَشَفَق النهايات : إنه لانجاة الالمن تواصى بالحق والصدق والصبر ، بعد الإيمان وصدق الإيمان ، توكيدا وتحقيقا سليما لحقيقة الإيمان .

إن هـذا يؤكد لنـا نحن المسلمين أولا وأخيرا أن الغرب لم يفهم القرآن ولن يفهمه ، إلا عن طريق تـرجمة معـانى القـرآن ، عن طـريق علماء المسلمين انفسهم ، وبروح من نور عقيـدتهم وتوفيق من الله لهم . ولعل أفضل ترجمات صـدرت حتى الآن لمعانى القرآن الكريم ، هي الترجمة الإنجليزية التى قـام بها العالم المسلم الكبير عبد الله يوسف على ، الهندى الأصل ، والذى شغل عمادة الكلية الإسلامية في مدينة (لاهور) سنوات طوالا وقد صدرت هذه الترجمة منذ اكثر من عشرة أعوام ..

كما نجد أن الترجمة الفرنسية لمعانى القرآن ، التى صدرت في لبنان عام ١٩٧٥ بإشراف ومراجعة العالم الكبير صبحى الصالح ، من خير الأعمال الطيبة لدراسى الكتاب الكريم ، بعد مرور أكثر من قرنين على بدايات الترجمات للقرآن ، منذ مطالع القرن السابع عشر ، تلك الترجمات المتهافتة التى لم يسلم من اقترافها حتى كبـار المستشرقين من علماء الغرب في منتصف القرن العشرين ●



روبرت ڤالسر سويسرى الجنسية.. ألمانى القلم

أحمد كامل عبد الرحيم

يعتبر روبرت ڤالزر أحد كتاب الخط التقليدى الثانى للواقع الأدبى الألمانى على الأرض السويسرية فلقد كان التابعون لهذا الخط يعيشون خارج أو على هامش المجتمع ؛ كانوا يعيشون فى عشش أسطح المنازل وفى البدرومات أو أمام أجهزة الخط الكهربية ، وعلى الرغم من أنهم ــ ومنهم روبرت ڤالزر نفسه ــ قد ألفوا العديد من الأعمال ، إلا أنهم لم ينشروا إلا القليل منها ، والسبب فى ذلك يرجع إلى أن أعمالهم المتناثرة لم تجد أى صدى لدى جمهور القراء . والغريب أن معظمهم لم يحصل على الشهرة إلا بعد وفاتهم ، كانت حياتهم مليئة بالتعاسة والمرارة والمأساة ، منهم من وصف بالجنون مثل أدولف فولفى ، وروبرت ڤالزر ، الذى نال الشهرة والاهتمام الكبير بعد وفاته ، ومنهم من انتحر مثل الكساندر كسافرجفيردر ، ومنهم من كان يتعاطى المخدرات أو عاش فى مستشفيات الأمراض العصبية مثل فريدريش جلاونر ، ومنهم من مات وهو فى ريعان شبابه مثل كارل شتام (١٨٩٠ - ١٩١٩) ، هانس موجنتالر وآلبن تسولينجر وفيرنرتسيمب (١٩٠٦ - ١٩٥٩) . إن روبرت ڤالزر لا يعتبر أحد كتاب الخط التقليدى الثانى فحسب ، بل يعتبر أهم رائد له حيث نال اهتماما كبيرا عقب وفاته ، بعد أن أمضى العقود الثلاثة الأخيرة من حياته فى مصحة للأمراض العقلية .

ولد روبرت ڤالزر فى ١٨٧٨/١/١٥ فى بيل بمحافظة بيرن حيث كان والده يقيم هناك ويكسب قوت يومه من صناعة تجليد الكتب . بعد ان إجتاز ڤالزر المرحلة التعليمية الأساسية فى بيل نروال ــ اعتباراً من عام ١٨٩٢ ــ أعمالا كثيرة منها الوظائف المصرفية والوظائف المكتبية ، تمنى ڤالزر أن يصبح ممثلاً ، ووضع خطة لنفسه يحقق بها هذه الأمنية ، غير أن هذه الخطة باءت بالفشل.انتقل ڤالزر بعد ذلك تاركا مهبط رأسه ليعيش فى مدينة زيورخ وضواحيها خلال الفترة من ١٨٩٦ إلى ١٩٠٤ ، حيث اشتغل سكرتيرا فى أحد المكاتب ثم مساعدا لأحد المخترعين وخادماً يدير الشئون المنزلية لسيدة عجوز ، ثم موظفا بمصنع ماكينات حياكة ، وأعمال أخرى كثيرة . ورغم كل ذلك فلقد كان يمارس خلالها أعمالا تأليفية ، فظهرت له أول قصائد شعرية له نشرت عام ١٨٩٨ على صفحات مجلة «بوند» فى بيرن ، حيث ساعده فى ذلك ڤيدمان ، وبعد ذلك بعام واحد تعرف فى ميونخ على الكاتب المسرحى ، والقصصى فيديكند (١٨٢٤ - ١٩١٨) ، وعلى الأديب والقصصى بيرباوم (١٨٦٥ - ١٩١٠) وعلى الأديب والمترجم رودولف الكساندر شرودر (١٨٧٨ - ١٩٦٢) ، وآخرين وكان لكل منهم أثره على ڤالزر بشكل مباشر أو غير مباشر . وخلال الفترة من ١٩٠٥ إلى ١٩١٣ ، عاش ڤالزر مع شقيقه الرسام كارل ڤالزر فى برلين ، عاش هناك كاتبا حراً حيث كان شقيقه كارل يقوم برسم التصميمات واللوحات الخاصة بكتب روبرت . وكان روبرت ڤالز يلقى تشجيعا من عدد من الناشرين ــ آنذاك ــ مثل كاسيرر وفيشر وغيرهما ، كما تعرف على الكثير من الكتاب والأدباء أمثال ليبرمان وجيرهاردهاويتمان . ورغم ذلك فلقد كان روبرت فالزر يعانى الكثير من الأزمات الشخصية والفنية الصعبة على نفسه حتى دفعت به إلى الاتجاه إلى حرق النسخ الأصلية من رواياته . وكانت لهذه الأزمات تأثيرها القوى على فالزر حتى إنها كانت سببا فى أن يعود إلى مهبط رأسه بيل ، حيث عاش فى عزلة ، أخذ خلالها يقوم بجولات واسعة النطاق فى جبال يورا السويسرية وغير السويسرية ، واعتباراً من عام ١٩٢٠ انتابه اعتقاد بأنه أصبح ضحل الفكر وأنه لم يعد لديه أى قدرة على التأليف والكتابة فقرر العودة ثانية إلى ممارسة أعمال عادية حيث عمل موظفاً كما بدأ حياته العملية من قبل ، فاشتغل فى بادىء الأمر بأرشيف تابع للمحافظة وأقام فى بيرن حتى عام ١٩٢٩ حيث عاش فى ضائقة نفسية نالت منه كثير فأخذت أعصابه تتوتر تدريجيا كما حاول الانتحار أكثر من مرة ، مما أدت كل هذه الأزمات والأحداث إلى إدخاله فى عام ١٩٢٩ مصحة فالداو العلاجية بالقرب من مدينة بيرن .

كان روبرت ڤالزر يلقى ــ أيضا ــ تشجيعا وترحيباً من مجلات كثيرة ، نذكر منها : «دى نويه روندشاو» و«دى شاوبيونه» و«دى تسوكونفت» ، كما كان يكتب لمجلات أدبية ليس فى سويسرا فحسب ، بل فى براغ وبرلين أيضا . وفى عام ١٩٣٣ بعد أن تفاقمت الأزمات النفسية التى ألمت به ، أصيب روبرت فالزر تماما بمرض عقلى غير قابل للشفاء ، حيث تم إيداعه فى مصحة للعلاج من الأمراض العصبية وظل نزيلا فيها حتى وافته منيته فى الخامس والعشرين من شهر ديسمبر عام ١٩٥٦ .

ظل روبرت فالزر منسيا لفترة طويلة رغم أنه كان عبقرية قصصية على سجيتها ، وصفها فيها بعد الكاتب مارتن فالزر (المولود عام ١٩٢٧) بأنها «فريدة فى نوعها» وكانت حالمة ودائما بطريقة شبابية متجددة . لم يكتشف روبرت فالزر من جديد إلا بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث اهتم به نقاد الأدب ، اخذوا يحللون كتاباته ويعيدون تقييدها ولقد وجدوا فيه سلفاً للكاتب التشيكى الأصل ، اليهودى الجنسية الألمانى اللغة فرانس كافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) الذى كان يوليه كل تقدير ، حيث كان يصغره بخمسة أعوام تقريبا ، ونحب أن ننوه هنا إلى أن مارتن فالزر كتب رسالة الحصول على الدكتوراة على فرانس كافكا ، ولا شك أنه تعرض فى رسالته للخلف والسلف .

إن معظم مؤلفات روبرت فالزر تتعرض لظروف وواقع الشعب والمجتمع السويسرى وخصوصاً الطبقة البورجوازية منه ، ثم بدأ يتجه فى كتاباته الأدبية إلى تناول ظروفه الخاصة البائسة كموظف رقيق الحال ، حيث يجيء هذا التناول فى قالب فكرى متطرف ويموج فى الوقت نفسه بروح المرح والفطرة . إن الإنتاج الأدبى المبكر لروبرت فالزر الذى يتميز بهذا النوع من الكتابات المليئة بالأحاسيس المضطربة الحالمة ذات الشفافية التى يتم التعبير عنها فى لغة رقيقة سلسة ، كان محل تقدير وإعجاب كل من الروائى والكاتب المسرحى روبرت موزيل (١٨٨٠ - ١٩٤٢) ، والناقد الأدبى فالتر بنيامين (١٨٩٢ - ١٩٤٠) ؛ وذلك لعبقريته فى تناوله للاضطرابات التى يعيشها إنسان عصره أما كتابات روبرت فالزر بعد عام ١٩١٩ ــ تقريبا يتضح أنها يغلب عليها سمات جديدة فنجد أن السذاجة والتصنع باعتبارهما انعكاسا لداخليته يتحولان إلى إظهار نوع من السلوك الإنغلاقى الرهيب والخيال المبالغ فيه إلى حد التطرف .

كتب روبرت فالزر ثمانى روايات لم يكتب البقاء إلا لأربع فقط . كتب فالزر ثلاث روايات اعتباراً من عام ١٩٠٧ ، بواقع رواية لكل عام ، ولقد حاول من خلال هذه الروايات الثلاث التعرض لصور من الجانب

الداخلى لظروف المجتمع السويسرى وخصوصا لحياة طبقة الموظفين كما أن هذه الروايات الثلاث تجمع من خلال أبطالها عناصر خيالية وواقعية فى تناولها لسيرة حياة فالزر نفسه ، وهذه الروايات هى : الأخوان تانر (١٩٠٧) ، و«الموظف» (١٩٠٨) ، والرواية الثالثة بعنوان «ياكوب فوق جونتن» (١٩٠٩) ، حيث تم عرضهاتليفزيونيا عام ١٩٧١ . أما العروض الساخرة للحضارة الزائفة حسب مفهوم فالزر والتى تناولها فى كتاباته بعنوان «مقالات فريتس كوخر» (١٩٠٥) إلى جانب ما كتبه من لوحات أدبية صغيرة يشرح فيها مواقف الحياة الغريبة أصبحت نمطاً محبباً ولوناً أدبياً جديداً يسعى إليه كتاب أدب العصر الحديث .

هناك مثل مميز من أعمال روبرت فالزر الأدبية هو «رواية اللصوص» وللأسف فلقد ظلت هذه الرواية مختفية ضمن كتابات فالزر الشخصية ولم يتم نشرها إلا عام ١٩٧٢ نجد أن فالزر فى هذه الرواية يخلط دور الراوى مع دور بطل الرواية وتعد هذه الرواية أوضح مستند يظهر كيان فالزر الهامشى ورفضه لمجتمعه وانطوائه الراديكالى على نفسه وعلى عالمه الداخلى ، ومما لا شك فيه أن أهمية روبرت فالزر ككاتب وأديب تكمن بنوع الخصوص فى ثوراته النفسية الواضحة التى تمثل صورة مكتملة للحياة السويسرية خلال النصف الأول من القرن العشرين . كان فالزر يرى وجود شبه كبير بينه وبين كل من ياكوب لينز (١٧٥١ - ١٧٩٢) أحد شعراء حركة العصف والدفع ، وكليمنس برينتانو (١٧٧٨ - ١٨٤٢) أرق أدباء العصر الرومانتيكى وهاينيريش فون كلايست (١٧٧٧ - ١٨١١) أكبر كاتب تراجيدى بعد شيللر ، ونيكولاوس لينا (١٨٠٢ - ١٨٥٠) الذى كان يبدع فى الكتابة عن معاناة العالم ، تأثر بهؤلاء الأدباء الأربعة ورأى نفسه فيهم حيث أشار إلى ذلك التأثر فى كتاباته ، عندما سيطر عليه الإحساس بالعزلة والوحدة وقال عنه نفسه : «لا يصح لأحد أن يتعامل معى وكأنه يعرفنى» .

كتب فالزر العديد من القصص القصيرة ويتضح من خلالها تأثره الكبير بنمط وأسلوب الكاتب النمسوى بيتر التنبرج (١٨٥٩ - ١٩١٩) ، الذى كان يتناول فى كتاباته أحداث الحياة اليومية العادية وما فيها من مواقف معيشية مضطربة . حذا فالزر حذوه وسار على طريقته فكانت له كتابات نثرية قصيرة تعد بالمئات ومعظمها تبرز شخصية كاتبها روبرت فالزر ، ويمكن لقارىء هذه القصص القصيرة تكوين صورة واضحة عن ملاح شخصية فالزر ، ولنأخذ هنا من قصصه ، تلك التى ترجمها الزميل الأستاذ خليل كلفت وظهرت تباعاً تقريبا ــ على صفحات مجلة «القاهرة» ففى قصته القصيرة «شهر العسل» نجد روبرت فالزر يبادرنا بروح من التفاؤ ل ولكنه سرعان ما يصدمنا بأحداث ومواقف تشاؤ مية مما يؤكد تفكيره المضطرب وفى قصته «حكاية قروية» يحكى فالزر عن مجاعة البطاطس التى ألمت بإحدى القرى ، وعن فتاة فى هذه القرية انتحرت بالقاء نفسها فى بركة ماء إلى غير ذلك من أحداث مأساوية مشابهة تظهر نظرة فالزر القاتمة للحياة ، وفى قصته التى بعنوان «أفكار عن سيزان» نجد غرابة الأفكار التى تتناولها هذه القصة ، أما قصته التى بعنوان : «فراو فيلكه» فنجد فالز يعرض من خلال الراوى «الحالة العقلية الغريبة» «والحالة السيئة» ويحكى عن «دليل القبر المرتقب ونذير الموت الذى لا يرحم» ونجد أن فالز يميت فراو فيلكه «بطلة القصة نفسها ، التى « سرعان ما نقلت إلى مستشفى المدينة حيث ماتت بعد ثلاثة أيام » .

وإلى جانب الرواية والقصة القصيرة والقصيدة كتب روبرت فالزر العديد من المقالات والتقارير الأدبية ، هذا ولقد تم ترجمة مختارات من أعمال فالزر عام ١٩٥٧ إلى الإنجليزيةالسربوقراطية الفرنسية الإيطالية والسويدية . ومما يدعو للأسف أنه للآن لا يزال يتعذر إصدار قائمة مكتملة لأعمال روبرت فالزر حيث إن هناك ــ للآن ــ نصوصا مفقودة يتراوح عددها ما بين ٢٠٠ إلى ٣٠٠ نصا ●

العشرة بقرش

عمر نجم

● لم نكن نعلم أن حالنا ستصبح هى حالنا اليوم ، افهمونا ــ خداعاً ــ أن الطريق إلى جنة الدنيا ونعيمها السرمدى موصدة أبوابه ، لن يفتحها فى وجوهنا سوى حصولنا على الشهادة الجامعية ، اعترت زهورنا الدهشة ، وصدّقنا ما يقال ، غمرتنا الفرحة ، فواصلنا الليل بالنهار ، وغاصت خلف أسوار العدسات الطبية عيوننا المسهدة ، فتورمت وجحظت من بين أحداقها ، ولم يخرج بيننا جاحظ آخر ، يعوضنا جاحظ العرب القديم أبا عثمان بن بحر ، وتسلل الشيب فى غفلة منا إلى قلوبنا قبل شعر رأسنا ، والمضحك المبكى . . . أنهم ما يزالون ، يحسبوننا شباباً !! .

كل الأشياء وقتها كانت تطاردنا ، تحاصرنا وتلح علينا ، وتصر على إخبارنا بهذا الوهم الكبير ، . . كنا نصحو مبكرين ، ونتشبث بحقائبنا المدرسية ، ونجلس إلى مقاعد الدرس ، ونفتح الكتب ، فيضمنا بيت أمير الشعراء :

وما نيلُ المطالبِ بالتمنى
ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

يدق جرس المدرسة ، فنخرج إلى الشوارع ، نلهث إلى بيوتنا ، نلتهم زادنا فى سرعة البرق ، نهرول إلى الكتب ، وقبل أن تحتضنها صدورنا ، يشنف آذاننا صوت عبد الحليم حافظ منساباً من أثير المذياع :

الناجح يرفع ايده
ونغنى ف عيدنا وعيده

فننسى أنفسنا ، تتجمد أطرافنا فوق المقاعد ، وتنصهر أناملنا فى الحروف ، لا نشعر برداً فى شتاء ، ولا نحس قيظاً فى صيف ، نشتاق إلى يوم الامتحان ، ولِمَ لا نتوق إليه ، فالجامعة هى الوسيلة ، والجامعة هى الغاية ، وبدونها لن تكون الحياة ، ومَنْ ينشد الراحة ، يلملم شتات أعصابه المتناثرة ، ويذهب إلى السينما ، فإذا بمعظم أفلامنا فتاها الأول شاب وسيم ، مهندم رداؤه ، مليحة صورته ، بهية طلعته ، بليغ كلامه ، لا شىء يجرؤ على الوقوف فى طريقه ، ما يريده يكون ، يفعل الأفاعيل ، فقبل أن يفكر فى الحب ، أجمل الجميلات حبيبته ، وقبل أن ينوى الهبوط من رصيف ما فى شارع ما ، تزمجر الفرامل فى تاكسى يمضى بالشارع ، وينتفض السائق من أمام عجلة القيادة ، كأن جهازاً لاسلكياً قد ضبطت إشاراته على النوايا ، نبهت السائق إلى ما يدور بنية الفتى الوسيم ، فهب السائق ليفتح له باب التاكسى ، كل هذا وأكثر يحدث لأنه جامعى .

لكن . . . وآه من هذا الحرف اللعين . . ما إن تخرجنا فى الجامعة ، وحصلنا على الشهادة «الكبيرة» ، حتى تبدد كل شىء . . . كل شىء ، وأمست الشهادة لا فائدة لها سوى أن نحيطها ببراوز نرفعه إلى جدار من جدران منازل أهلينا ، بعد أن عجزت عن أن توفر لنا «عش العصفورة اللى يقضينا» ، وظلت على جدارها لتخرج لنا لسانها .

ففى اللحظة الأولى التى أبدأ فيها حياتى بعد الجامعة ، أمرنى صف الضابط فى الوحدة العسكرية التى انخرطت جندياً بها ، أن أقذف بشهادتى «الكبيرة» إلى سلة المهملات ، وعندما أنهيت خدمتى ، وحان الوقت كى أعمل بشهادتى التى أنفقت من أجلها أحلى سنوات العمر ، ودفع من أجل حصولى عليها الأهل جل ما يمتلكون ، لم أجد لقدمى ثقبا على أرض تزاحمت بها أقدام الطوابير التى اكتظت بملايين مثلى ، وعندما ذهبت إلى والد فتاة جامعية أطلبها للزواج ، كى أكمل نصف دينى ، تفحصنى ملياً ، لم يسألنى عن مؤهلى الجامعى ، وقبل أن يبدأ حديثه معى باغتنى . . . «بتاخد كام» .

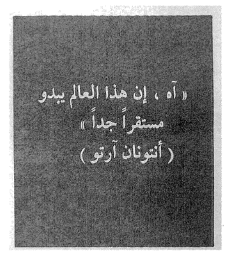
وعندما . . . وعندما . . . وعندما . . . و . . . و . . . و . . .

فهل هناك مَنْ ينكر اليوم . . أن خريجى الجامعات . . العشرة بقرش ؟ ●

محاكمة السيد ميم

الشهادة الغائبة .. وموت الحلم الأخير

وليد منير



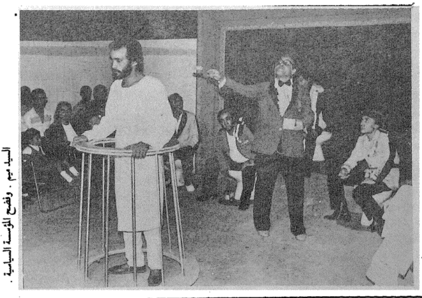
تمزج الاتجاهات الحية فى المسرح الطليعى الآن بين مستويين من مستويات الرؤية الراديكالية وهما : مستوى الوعى الاجتماعى ، ومستوى الوعى المسرحى ؛ حيث تُجسِّد عمليةُ التفاعل والتكامل بين هذين المستويين حركة العرض كاملةً بمكوناتها الرئيسية الثلاثة : النص ـ المخرج ـ الممثل . وتعمد حركة العرض على المستوى الأول إلى أسلوب « الفضح السياسى » أو « التعرية السياسية » ساعيةً بذلك إلى تثوير وعى المشاهد ، وإثارة مشاعر الرفض والغضب والتمرد لديه ، بينما تعمد على المستوى الثانى إلى تجاوز الحِرْفية المسرحية القديمة مؤصلةً بذلك مجموعةً جديدةً من التقنيات والوسائل الدرامية المختلفة التى تتمثل فى تضافر الحركة ، والإضاءة ، والصوت ، والديكور سعياً إلى تأسيس شكلٍ فعّالٍ ودينامىٍّ من أشكال التوصيل . لقد رأى « آرتو » ذات يوم أن الإخراج الذى يبتعد عن التكلف هو الذى يلتقى فى النهاية « بالواقع الأكثر واقعية من الواقع ، وذلك عن طريق الأشياء والرموز المباشرة » (آرتو . مسرح الفريد جارى ص ٣٨) .

والمخرج « أبو بكر خالد » فى مسرحيته الأخيرة « محاكمة السيد ميم » من تأليف « محفوظ عبد الرحمن » يقدم إلينا هذا الواقع الصعب من خلال رموز ومفردات مباشرة غايةً فى السخرية والقسوة معاً . إنه يقدم إلينا (مسرحيةً للعدالة) داخل المسرحية نفسها . والمكانُ بالطبع هو قاعة المحاكمة ؛ ولكن هذا المكان لا يتبدّى كالعادة من خلال المنقولات التى تنعكس عليها الإضاءة بشكل أو بآخر ، والتى تمثل طرازاً تقليدياً جامداً للمكان المسرحى ، بل إنه يتبدّى من خلال المكونات البسيطة (لدورة المياه العامة) يتوسطها قفصٌ دائرىٌ متحركٌ هو قفص الاتهام ، وتزيِّنُ حائطها صورة كاريكاتورية ساخرةٌ للـ (سلطان) المزعوم وهو فى أنكر أوضاعه .

المكان هنا يمثل بتعبير « كير إيلام » « اختياراً سيميولوجياً يحمل مجموعةً من الدلالات التى تؤكد العالم الافتراضى للمسرح » (كير إيلام . سيميولوجيا المسرح والدراما) . والمخرج يسعى ـ عن طريق عقد المقارنة المجازية بين عالمين متضادين أساسا ـ إلى توليد حس (المفارقة) التى تدفع بالمشاهد إلى التساؤ ل ، وإلى ربط الدلالات المتقابلة بعضها ببعض ، ومن ثم استنباط وجه الشبه والتناظر . يقول المخرج فى عريضة دعواه (صدقونى . ما عاد هناك ما يقال . الكل شهود . ولاأحد غائب سوى الحلم الذى أخشى أن يكون مستحيلاً)

فمن هم هؤلاء الشهود ؟
وما هى شهادتهم ؟
وما هو هذا الحلم المستحيل !؟

الشهود الرئيسيون فى المسرحية هم (صاحب الشرطة) و(الدفاع) و(المدعى) و(الشاهد) . وكل منهم قد اشترك بشكل أو بآخر فى توجيه (السيد ميم) والإيعاز إليه ترغيباً أو ترهيباً بقتل (بدر البشير) ، ذلك الزعيم الشعبى الأثير الذى تلخصت فيه سمات


السيد ميم . وفضح المؤسسة السياسية

(المخلص) ومثل عند كل من هؤلاء الشهود على اختلاف أدوارهم الحياتية فى الواقع مطمحه المفترض أو قرينه المثالى المفقود . إن (بدر البشير) بتعبير « يونج » المشهور هو (النموذج الأعلى) ــ archtype ــ الذى يتضمن بُعداً من الحياة ، وبُعداً من الأسطورة ، وهو التجسيد الغائب ــ بذلك ــ للحلم الأخير الذى تمّ تصفيته تماماً على يد أقرب أتباعه ومريديه . أليس هذا بعينه هو ما حدث للسيد المسيح على يد يهوذا ؟! .

نعم . وهو ــ بهذا الاعتبار ــ نوعٌ من استخلاص مكنون (الوعى الجماعى) ، وإعادة إنتاجه وتشكيله على مستوى آخر بغرض الكشف والتحذير . يلعبُ (مندوب السلطان) و (القاضى) دوراً تبادلياً فى تزييف (الشكل الديمقراطى) للعلاقة بين سلطة التنفيذ وسلطة التشريع ، ويلعب الجميعُ من ناحية أخرى (هيئة المحكمة بأفرادها والمندوب) دوراً تكاملياً فى تزييف (وعى الجماعة الشعبية) وتضليل رؤيتها للحقيقة . ويسفر الدور الأول عن استبداد السلطة الأولى بالقرار حين يحكم (مندوب السلطان) بقطع لسان (السيد ميم) كيلا يتمكن من إفشاء الحقيقة) للجماعة الشعبية تحت أى ظرفٍ من الظروف ، بينما يسفر الدور الثانى عن نجاح السلطتين معاً فى تزييف وعى الجماعة وإرادتها ، بل والنجاح فى الحصول على رضاها وتأييدها من خلال إشباع رغبتها فى الثأر والانتقام من (الفاعل اللا حقيقى) أو (الأداة الوسيطة) للفاعلين الحقيقيين الذين نجحوا نجاحاً منقطع النظير فى (ضرب العصفورين بحجر واحد) .

ولا ينجح (السيد ميم) سوى فى تعرية رموز السلطة بنوعيها أمام بعضها البعض ، ولكنه يفشل فى (رسالته الحقيقية) التى تمثل فى جوهرها (فعل التكفير الوحيد) وهى تعرية تلك الرموز الزائفة أمام الجماهير الغاضبة التى تقف خارج أبواب المحاكمة السرية . لقد قُطع لسانه ، فأصبح عاجزاً عن الإدلاء بالشهادة الوحيدة الصحيحة التى تعيد (للجماعة الشعبية) وعيها ، وتصحح رؤيتها ، وتوجه غضبها فى مساره الطبيعى المفقود .

لقد اكتملت (مسرحية العدالة) ، وتخلص أبطالها جميعاً من (الفاعل) و (المفعول به) فى آن ، وهم يرفعون الآن أيديهم نقية بيضاء أمام عيون الرعيَّة ، يرسمون بها علامة العدل المزعوم التى تثبت للسلطان صفتىْ القوة والحق ، وتثبت لهم أمام السلطان صفات الطاعة والعزم والولاء . وهم يرفعون فيما بينهم كؤوس الشراب ، ويدورون فى حلقةٍ متواشجة الأطراف حول (الضحية/الأداة) التى تختفى فى صرخة مدوية ساقطةً فى قاع القفص الدائرى كما يسقط حجرٌ فى الفراغ المعتم . حينذاك تظلم قاعة المحاكمة تماماً ، وتتعالى ضحكات الفاعلين الحقيقيين فى شكل هيستيرى واضح . لقد تمت الخدعة . تلك الخدعة التى كان أول أدواتها (مطرقة القاضى) الضخمة ، وآخر أدواتها (مقصُ) الجلاد ذو الفكين الطويلين الذى قطع لسان (السيد ميم) . الضحية المزدوجة لكل من السلطةِ وجماعةِ الناس .

***

يقدم العرضُ رؤيةً تنبنى فى جوهرها على التضاد بين : مصلحة السلطة : مصلحة الجماعة . ولكن هذا التضاد الجوهرى لا ينكشف إلا من خلال (الثنائية الضدية الآتية :-

بدر البشير : السلطة .

قاتل (بدر البشير) : السلطة + الجماعة .

ووضع السلطة والجماعة معاً فى طرفٍ واحد من أطراف المعادلة يعنى هنا أن (الرسالة) تتضمن فى ثناياها سبباً آخر غير الصراع المعروف بين الجماعة والمؤسسة ؛ سبباً يمثل فى حقيقته (العائق الرئيسى) بين رغبة الجماعة فى تحقيق وجودها المشروع وقدرتها على تحقيق هذه الرغبة فعلاً . هذا السبب هو قدرة المؤسسة على تزييف (وعى الجماعة) بحيث تصبح قادرةً ــ عن طريق المناورة ــ على قتل حلمها الأخير (متمثلاً فى بدر البشير) دون أن تقع تحت سطوة غضبها أو انتقامها .

لقد نجحت السلطة إذنْ فى أن تجعل من شهادة (السيد ميم) (شهادةً غائبة) ، ودفعت إلى هيئة المحكمة بشاهدٍ أعمى أو شبه أعمى كى يتقيأ ما حفظه من أقوالٍ زائفةٍ على دفعات متعثرة .

هنا تنهض واقعية العرض المسرحى على « نقل الجوهر النوعى للوجود الإنسانى ، والإشكالية الاجتماعية ــ التاريخية للإنسان » دون أن تشمل الواقع كله ، أو تقوم بمحاكاته خارجياً وحسب (يوجين شيمونيك . الواقعية فى الفن . المهد . ص ٢١٢) .

فتذبذب الأنماط وترددها بين الرفض والإذعان ، بين الندم والاستمرار فى التورط ، أو بين رغبة الخلاص الفردى ورغبة الخلاص الجماعى ، كل هذا يعكس جوهراً نوعياً للوجود الإنسانى فى لحظة تاريخية ما ، وفى مكان ما ، وفى إطار ظروفٍ بعينها . كما أن استلاب الجماعة نظراً إلى عدم قدرتها على الثقة فى إمكانياتها ، ودوام تمسكها باستلهام روح (البطل الفرد أو المُلهَم) فى زمن تاريخىٍّ تجاوز مرحلة (البطولة الفردية أو المعجزة الفرد) يعكس من ناحيةٍ أخرى إشكاليةً اجتماعيةً ــ تاريخية لم تزل قائمة فى جزءٍ كبيرٍ من عالمنا يتسم نوعاً بالتخلف والثبات .

والعرض لا يطرح حلولاً ، ولكنه يضع أمام المتفرج هذا السؤال : ما العمل ؟ ويترك القوس مفتوحاً للإجابة . إنه يكتفى بإثارة وعى المشاهد ، وتحريك انفعالاته ، وتعميق إدراكه بالواقع من حوله ، ويدع له فرصة المشاركة فى تشكيل الحدود المتخيلة للزمانِ والمكان مؤكداً بذلك على دور الإدراك الفردى فى إطار التجربة الجماعية .

وتعمل كل المؤثرات الدرامية فى العرض (الموسيقى ــ الديكور ــ الإضاءة) على إنماء (حس المفارقة) عند المتفرج وتصعيده تدريجياً من خلال تتابع الأحداث وتطورها . هكذا يقدم لنا هذا العرض جدلاً حقيقياً بين عالم الدراما ، وعالم الواقع فى لغةٍ تأثيريةٍ وتعبيريةٍ متميزة تصل إلى أقصى فاعلياتها من خلال (المبالغة الساخرة) أو (الكاريكاتير السياسى) إذا صح التعبير .

وقد تميز « مخلص البحيرى » فى دور (القاضى) و« سامى عبد الحليم » فى دور (المندوب) و« منصور محمد » فى دور (الشاهد) ، واتسم أداء « مصطفى طلبة » ببعض التوتر والانفعال ، أما « زين نصار » فقد كان مقنعاً فى دور (السيد ميم) إلى حدٍ لا بأس به . واستطاع « مرسى الحطاب » (الإعداد الموسيقى) و « زوسر مرزوق » (الديكور والملابس) كلٌ فى مجاله أن يوظف إمكانياته على بساطتها فى توصيل دلالاتٍ بعينها إلى المتفرج مما أسهم فى إذكاء (عنصر المفارقة) الذى انبنى عليه شكل العرض الدرامى فى جانبٍ من جوانبه .

لقد اعتبر مخرجُ العرض كل المتفرجين شهوداً فى هذه القضية ، ودعاهم إلى المشاركة فى المحاكمة ، والإدلاء بالشهادة ، وقد كانت تلك شهادتى ، أثبتها فيما أمامى من أوراق ●

هيئة المحكمة . العقل الغائب أم الشهادة الغائبة ؟

حول فيلم النساء

فاضل الأسود

تزداد الحياة من حولنا تعقيدا وصعوبة ، فتنوء كواهلنا من ثقل همومها . فيختنق الحب ، وتموت الابتسامة ، ويتلاشى الأمل . ونجد أنفسنا ندور وندور مثل ثيران السواقى فى طريق بلا نهاية .

حول هذه الفكرة تدور قصة فيلم (النساء) ورغم بساطة الفكرة ، وتكرار طرحها ــ فهى جوهر العلاقة الأبدية بين الرجل والمرأة ــ الا انها عند (نهاد جاد) صاحبة القصة والحوار تأتى مفعمة بالمشاعر ، مشبعة بالأحاسيس .

وإذا كانت مؤلفة القصة السينمائية قد حاولت جهدها أن تقدم مرثية حزينة ــ فى قالب رومانسى ــ لعصر جاحد . وظروف ظالمة تنكر على زوجين هما (بوسى ، محمود ياسين) الحق فى أن يجدا شقة يلوذان بها بعد يوم شاق ومجهد من العمل المضنى ، للمحامية الشابة (نهاد ــ بوسى) وكذا زوجها (علوى ــ محمود ياسين) ــ والذى ترك المحاماة كى يشق طريقا مختلفا فى مجال طبع ونشر الكتب فإن الفيلم كما رآه الجمهور على الشاشة ، لا ينقل المشاهد إلى خضم تلك الأحداث . ولا يعطيه مذاقها الساخن كمشكلة فاض بها الكيل وطفح . وحيث صار الحصول على شقة حلماً مستحيلا ومطلباً عزيز المنال .

ذلك أن بالفيلم عشرات العوائق والحواجز والتى وضعت دون قصد (ربما) بين الجمهور وبين بطلى المشكلة (نهاد وعلوى) وهى مشكلات ينبع معظمها من طريقة بناء السيناريو وشكل السرد الفيلمى . والذى أتخم بتفاصيل كثيرة ومنوعة . أغلبها يشتت انتباه المتفرج فى أحسن الأحوال ، وبعضها لا يخدم الهدف النهائى للفيلم .

وهى أحداث وتفاصيل تجعل السياق العام للفيلم بطيئا متمهلا ، يسمح للمتفرج أن يفلت من قبضة الشاشة ويسرح بعيدا . . غير أن الذى يبعث على الأمل فى فيلم (النساء) أنه الفيلم الثانى لمخرجته (ناديه حمزه) . وهى التى عرفتها السينما المصرية كمنتجة لا تبخل بمالها فى سبيل حشد طاقات فنية جيدة ومميزة (كمال الشيخ مخرجاً نور الشريف وبوسى . . الخ) والتى قدمت من خلالهم وغيرهم فيلمى (الصرافة والطاووس) ، وهى أفلاما لم يصادفها النجاح التجارى وأن كانت قد صنعت بدقة وترفع عما تذخر به السينما التجارية من مباذل وإسفاف . وهذا فى حد ذاته شيئا يحمد للمنتجة المخرجة فيما بعد . وهى مخرجه تظهر قدرات فنية جيدة عندما تريد ذلك . ولعل مشهدى البداية فى تقديم كل من عنصرى البطولة (محمود ياسين) ثم (بوسى) ، هما من أكثر المشاهد داخل الفيلم إيجازا وتعبيرا وإرهاصاً بما سوف نراه فى بقية أجزاء الفيلم .

فبعد لقطة تأسيس بانوراميه لماحة وذكية تستعرض فيها الكاميرا قطاعاً واسعا من مدينة القاهرة ــ حيث نرى أبراجاً شاهقة تجاورها مساكن أخرى قزمية متواضعة عبر نهر تتدفق بين ضفتيه مياه كثيرة وكأنها جدارا سميك يفصل بين عالمين ، تدخل الكاميرا مباشرة ناحية (محمود ياسين) لكى نعرف أنه يعمل بنشر الكتب الجامعية ، وأنه لا يحقق من ذلك أى ربح ؟. ومع ذلك فهو مستمر فى عمله بدأب ويستعجل نشر كتاب (ميتافيزيقا التأمل) !؟. وهى ملحوظة أخرى نضيفها إلى أفتقاد المصداقية فى تركيب شخصية (علوى) (محمود ياسين) فكيف يوالى نشر كتب لا يربح منها ؟ ومن أين له تلك الدار الفاخرة للنشر ؟ ولأن الفيلم لم ينجح فى توضيح ذلك فهو يلجأ إلى الخطابية والمباشرة كما فى مشهد رفض (علوى) نشر كتاب لأحد السماسرة رغم أنه أخرج بضعة ألوف من حقيبته كانت كافيه لحل كل مشكلات (علوى) التى لم نرها ولم نحسها إلا من خلال الحوار فقط ويأتى





مشهد تقديم (بوسى) والتعرف عليها من أكثر مشاهد الفيلم رقة وشاعرية وبساطة ، حيث تقف الكاميرا فى مستوى أقل كثيرا من مستوى النظر . ثم رويدا رويدا تبدأ المحامية (نهاد ــ بوسى) فى الظهور . وكأنها ترتفع تدريجيا من أسفل إلى أعلى نحو القمة ، حتى تسيطر بحجمها الواضح على كافة المرئيات الأخرى داخل الكادر . وهو من أجمل التشبيهات البلاغية الجميلة التى تستخدم فى وصف شخص ما . وتظل الكاميرا تواصل تسجيل مشوار (نهاد) داخل المحكمة حيث نراها آخذة فى الهبوط على الدرج ولكن فى لقطة متابعة وهو ما يعنى أنها ستواجه المشكلات والصعوبات ، ولكن دون أن تنهار تحت ثقلها . فهى ما زالت تهبط ، ولكنها تواجه الكاميرا وتتقدم نحوها بإصرار وهى كناية عن كونها ما زالت قابضة على ناصية الأمور قادرة على التحكم فى مصيرها (عدم تلاشيها أو تضاؤل حجمها) وهى كلها جمل تعبيرية تذخر بصيغ بلاغية من تشبيه وكناية صيغت على المستوى التعبيرى وبشكل جميل على المستوى الصورى والتشكيلى معاً .

ولأن الفيلم لا يريد أن يجعل منها الأنثى الضعيفة ، أو التى تعانى من أى قصور . فلقد أوقعها السيناريو فى سلسلة متتالين من المآزق . فهى مشغولة بالقضايا ويستغرقها عملها بشكل مستمر ودائم يصل إلى حد المبالغة . وإذا أجتمعا (هى وزوجها) فى كادر واحد فهو إما للحديث عن فشله فى الحصول على المال اللازم لشراء شقة وإما لتفاخره بأنها أكثر جدية وأوفر نجاحا منه . وقد نتفهم كل ذلك على أنه تكثيف لوطأة أفتقاد الملاذ والمأوى والخصوصية المتمثلة فى الفشل فى امتلاك شقة .

ولكننا لا نستطيع أن نتعاطف مع سلوك (نهاد) البارد والمتجاهل ثم العدوانى فى مشهد صيغ فى تكوين تشكيل جميل ولا يخلو من البلاغة حيث نرى (نهاد) تجلس مولية وظهرها لزوجها (علوى) منهمكة فى قراءة أوراق أحد القضايا . بينما يجلس هو على مائدة الطعام فى لقطة جانبية تؤكد معنى الانفصال والتباعد بينهما على المستوى الصورى . وعندما يتقدم ناحيتها حاملا قطعة ــ من اللحم فى حنو بالغ قائلا « أننا لم نجلس هكذا مع بعض منذ ثلاثة أشهر » فيكون الرد عايزنى أسيب القضية وأقعد أتكلم معاك ؟! وهى عملية أكثر مما يجب حتى أنها تنسى واجباتها كزوجة . وعلى النقيض منها يصف الفيلم زوجها بالجدية والانتماء الأسرى ، والحس الوطنى حيث نجده يتابع أحداث اغتيال أحد قادة منظمة التحرير الفلسطينية . وهو فنان تشكيلى واعد ، سجن فنه فى لوحة وحيدة ومكررة فهو لا يرى فى العالم إلا وجه زوجته (نهاد) .

ويأتى وصفه بواسطة الحوار على لسان زوجته بأنه « مسئول عن رفع المستوى الفكرى للشعب المصرى ؟ . . وعنده مثل ومبادىء . . لا يمكن أن يتنازل عنها . . » فماذا يعيبه إذن ؟ وبغض النظر عن النبرة الخطابية والمباشرة فهى ليست مثالب أو أوجه نقص تؤخذ على الرجل . . لكنها مجرد نماذج وقع فيها السيناريو (دون قصد) فهو يعنى شيئا ما ولكن النتائج العملية تأتى بشىء آخر .

وتبدو قصة (ناديه ونعيمة) صديقتى (نهاد) كقصص فرعية يراد بها تعميق المجرى العام لقصة (نهاد وعلوى) . لكنهما أضافا عبئا ثقيلا على المتفرج لأحتوائهما على الكثير من التفاصيل والجزئيات والأحداث الجانبية ، والتى لم يراع فيها الأقتصاد والتركيز .

ويبدو الممثل (نجاح الموجى) زوج (نعيمة) كنغمة نشاز داخل الفيلم بإصراره الدائم على أستخدام (لازمه) يتيمه لا تتغير ولا تبعث على الضحك أو الابتسام ، بقدر ما تصيب المتفرج بالسأم والضيق وتبعده بالتالى عن أحداث الفيلم لكى يتساءل ومعه كل الحق ، هل يعقل أن يكون (نجاح الموجى) بطريقته الفجة واستخدامه بطريقة (التطجين) وأسلوب تفكيره الغريب نموذجا لخريج الجامعة حاصل على لسانس فلسفة ؟ وأعتقد أنه أقحم على مجموعة العاملين بالفيلم قسرا ، جريا وراء بعض البسمات التى قد تدعم موقف الفيلم أمام الشباك . لكنه ظلم حيث إنه لم يرسم له الدور المناسب .

ورغم أن الزيجات الثلاث تعانى من مشكلة إيجاد سكن بدرجات متفاوته . فإن السيناريو يجد مخرجا من تلك الأزمة (لنجاح الموجى زوجتة) فقط فهو يحصل على شقة تمليك ولا يفسر لنا السيناريو كيف ؟ فهل وظيفة نجاح بمصلحة الشهر العقارى جعلت منه موظفا مرتشيا ؟ خصوصاً عندما نجد الفيلم قد أنزل به عقاباً صارماً وجعله وزوجته وأطفاله جثثا هامدة تحت أنقاض العمارة حديثة البناء ؟ تأتى قصة (نادية ــ ليلى علوى) والتى قبلت السكن مؤقتا فى منزل أسرة زوجها ــ ولا يبدو أمامها من سبيل فى الأستقلال بشقة سوى السفر إلى الخارج (الكويت) وكان يكفى لذلك الإشارة الموجزة دون الدخول فى العديد من الجزئيات المكررة والزائدة ، وكأنه لا يكفى أن نرى الطائرة مثلا وهى تقلع محلقة فى الجو دلالة على ذلك السفر لكن الفيلم يتخمنا بلقطه ليلى علوى داخل السوق الحرة بالمطار ، ثم لمضيفة تنادى على ليلى بالميكرفون ، ثم لقطة لسماعة الميكرفون ثم ليلى علوى تستمع إلى النداء ، ثم المضيفة الأرضية فى مكتب الاستعلامات ، ثم ذهابها أخيرا إلى المكتب طبعا بلقطتين لصورة كبيرة لأمير دولة الكويت كل ذلك من أجل أن تفهم أنها سافرت بالفعل للعمل فى الكويت !! أما موسيقى الفنان حسن أبو السعود ، فقد كانت عامل انفصال وتباعد ما بين الشاشة والجمهور . فهى تصمت حيث يجب عليها أن تعبر أو تعمق أو تشارك . بينما تواصل العزف دون توقف فى لحظات كان الأفضل لها أن تختفى وكأنها صنبور ماء تهرأت جلدته ــ وكانت تكفى جمله موسيقيته مما يطلق عليه (لايت موتيف) لكى تبرز أحد الشخصيات أو بعض المواقف . وحتى لا نضع مجرد عنصر مصاحب وكأنها صادرة من ميكرفون فرح مجاور أو مذياع الجيران .

وهى أشياء فى مجملها وأن تبدو بسيطة ، فإن إحكام السيطرة عليها . استثمارها يعود إلى عمل المخرجة فى المقام الأول . وهى التى نعرف أنها قادرة وبذكاء على استخدام وتطويع كافة أدوات التعبير الفنى لديها وبشكل ناجح .

إن أهمية فيلم (النساء) لا تعود إلى كونه فيلماً كتبته إمرأة وأخرجته إمرأة حتى يصبح كما يبدو ظاهريا للبعض (فيلماً نسائيا) ــ وهو ما قد نعود لمناقشته فى مرة قادمة ــ وهو أيضا ليس فيلما عن النساء . ولكن تعود أهميته إلى أنه محاولة صادقة من أصحابه لطرح قضية تهم قطاعاً واسعاً من الجمهور . وهى محاولة بها الكثير من النوايا الطيبة . لكن النوايا الحسنة لا تكفى وحدها لصناعة فيلم . فنحن بانتظار عمل آخر أكثر توفيقاً ونجاحاً من مخرجة تجيد التعبير ولديها الكثير مما يقال ●

كيف كتب دوستويفسكى رواية الجريمة والعقاب؟

بقلم كارياكين

ترجمة وعرض خليل كلفت

نقدّم فى الصفحات التالية عرضاً موجزاً لأربعة فصول من كتاب (إعادة قراءة لدوستويفسكى أو (قراءة جديدة لدوستويقسكى) لمؤلفه كارياكين . وترجع أهمية هذه الفصول الأربعة من الكتاب المذكور إلى أن المؤلف يعالج فيها العملية الإبداعية ذاتها ؛ أى الطريقة المحدّدة التى ألّف دوستويقسكى من خلالها أعماله ، وكنموذج تطبيقى محدّد : الجريمة والعقاب ، التى يعدّها المؤلف رائعة روائع دوستويفسكى . ويضع المؤلف أمام أعيننا ثلاثة مستويات لتصور دوستويفسكى للجريمة والعقاب ، أو أنه بالأحرى يضع إلى جانب المستوى الذى يعرفه الجميع مستويين آخرين ؛ فإلى جانب الشكل النهائى أى الرواية المطبوعة يضع المؤلف شكلها الأوّلى أو الجنينى ، ويتمثل فى رسالة كتبها دوستويفسكى إلى كاتكوف محرّر المجلة التى نشرت الرواية لأول مرة على حلقات ، وفى تلك الرسالة يبين الروائى العظيم فكرة وخطة روايته . أما الشكل الوسيط الذى يتطور الشكل الجنينى من خلاله إلى الشكل النهائى فإنه يتمثل

فى المذكرات الخاصة بالرواية ويدرس فيها دوستويفسكى مختلف أحداث وشخصيات وتقنيّات وتفاصيل ودقائق الرواية التى كان يعتزم كتابتها أى الجريمة والعقاب ، وقد اعتمد على مذكرات مماثلة فى كتابة روايات أخرى ، الأخوة كارامازوف على سبيل المثال .

ولا جدال فى أن الدراسة التطبيقية لعملية الإبداع ذاتها تهمّ جمهور القراء كما تهمّ الكتاب أنفسهم وبالأخص شبابهم ، وعلى هذا نستعرض الفصول الأربعة من الكتاب المذكور مع التركيز على نقاط محدّدة . ويبدأ المؤلف مناقشته كما يلى :

من الغريب أننا فى أغلب الأحيان نعرف عن أعمال الفن أكثر مما نعرف عن مبدعيها . وعلى سبيل المثال فنحن نعرف دون كيخوته أفضل مما نعرف سرفانتيس ، وهاملت أفضل من شكسبير ، وراسكولنيكوف أفضل من دوستويفسكى . وقد يقول قائل : «لكن هذا ليس غريباً أبداً ، إن هذا وحده هو الطبيعىّ !» لكن هل هو حقاً كذلك ؟ والواقع أنه دون أن نعرف الثمن المدفوع من أجل أعمال الفن من جانب مؤلفيها ــ الكائنات البشرية ذات الآلام البشرية ــ لا يمكننا أن نأمل فى أن نفهم تماماً الأعمال ذاتها . وتبرهن العملية الإبداعية أن إمكانات الإنسان غير قابلة حقاً للاستنفاد ، ولكن المبدع أكثر واقعية ، وأقوى دلالة ، وأوفر حياة من أىّ عمل من أعماله .

وعندما ننظر إلى العالم الرحب والعدد الهائل من الشخصيات ، اللذين أبدعهما دستويفسكى ، لا نملك إلاّ أن نعجب كيف استطاع شخص واحد أن ينتج كل ذلك فى نطاق المدى القصير لحياة الإنسان ، ولاسيّما شخص لم تكن الحياة بالنسبة له فراشاً من الورود . وتتمثل المعجزة الكبرى فى الإبداع الفنى فى واقع أن «غير العادىّ» يُولد من «العادى» ، وأنّ «النظيف» يخرج من «غير النظيف» ، ولا يمكن لهذا أن يكون شيئاً مختلفاً لأنه يشكّل جوهر العملية الإبداعية . وأفضل برهان على هذا تقدّمه مذكرات دستويفسكى الخاصة بروايته الجريمة والعقاب .

وكما هو معروف ، أحرق دستويفسكى نسخة كاملة ــ تقريباً ــ من الجريمة والعقاب (ومن حسن الحظ أنها لم تُدمّر بكاملها) . ولا تزال الدوافع الكامنة وراء هذا التصرّف غير واضحة تماماً .

فى سبتمبر (أيلول) ١٨٦٥ ، كتب دستويفسكى رسالة إلى م . ن . كاتكوف ، محرّر روسكى فستنيك (ولم يبق سوى مسوّدة من هذه الرسالة) :

«هل لى أن آمل فى أن تنشر روايتى فى مجلتكم روسكى فستنيك ؟ إن فكرة الرواية لا تتعارض بأىّ طريقة مع ما تمثّله مجلتكم .

«إنها وصف سيكولوجىّ لجريمة . شابّ مطرود من الجامعة ، برجوازى من حيث خلفيته الاجتماعية ، يعيش فى فقر مدقع ، يقرّر ، مدفوعاً بالطيش واضطراب التفكير ، أن يخلّص نفسه من حالته التعيسة عن طريق ضربة جريئة واحدة . وهو يستسلم للأفكار الفجّة التى يتفق أن تنتشر . ويقرّر الطالب أن يقتل مرابية عجوزاً ، وهى زوجة موظف صغير . . والمرأة العجوز غبيّة ، صمّاء ، مريضة ، شرهة ، وهى تحصل على فوائد ربويّة ، وهى دنيئة وتدمّر حياة شخص آخر ، أختها الصغرى التى تعذّبها هى رغم أنها تعمل من أجلها . (إنها لا تفيد فى شىء . أىّ غرض لها فى الحياة ؟ هل هى مفيدة لأىّ شخص ؟) تلك الأسئلة تخرج الشاب عن طوره . فهو يقرّر أن يقتلها ويسرقها ، لكىْ يساعد أمّه ، التى تعيش فى مدينة إقليمية ، ولكى يُنقذ أخته ، التى تعيش مع أسرة مالك عقار ريفىّ باعتبارها وصيفة ، من المخططات الشهوانية لرأس تلك الأسرة ، تلك المخططات التى تهدّد بتدميرها ، ولكى يُنهى دراسته ، ثم يسافر إلى الخارج ، وبعد ذلك يكون آمناً بقية حياته ، حازماً وصلباً فى تحقيق واجبه الإنسانى نحو البشرية . الأمر الذى سوف يعوّض عن الجريمة ، إنْ كان بوسع المرء أن يسمى جريمةً . . . قتْلَ المرأة العجوز ، الصمّاء ، الغبيّة ، الدنيئة ، المريضة ، التى ليست لديها فكرة عن سبب وجودها على قيد الحياة والتى كان من الممكن أن تموت بعد ذلك بشهر على آيّة حال .

«ورغم أن من الصعوبة بمكان تنفيذ مثل تلك الجرائم ، أىْ أنها تتحرك وراءها دائماً تقريباً دليلاً مّا فظاً وما إلى ذلك ، ويتوقف الأمر إلى أقصى حدّ على الصدفة التى تكون دائماً ــ تقريباً ــ ضدّ المجرم ، فإنه ينجح ، بطريقة ترجع بصورة كاملة إلى المصادفة ، فى تنفيذ خطته وبدون صعوبة كبيرة .

لقد مرّ شهر تقريباً قبل الكارثة النهائية ، ولم يكن هناك ارتياب ، بل لم يكن أن يوجد أىّ ارتياب ضدّه . وهنا يبدأ كامل المسار السيكولوجى للجريمة . فهناك مشاكل غير قابلة للحلّ تظهر أمام القاتل ؛ وتعذّب قلبه مشاعر غير متوقعة وغير منتظرة . لقد وقع فى نهاية الأمر فى مصيدة الحقيقة الإلهية ، والقانون الذى صنعه البشر ، وهو مضطرّ إلى التبليغ عن نفسه ، مضطرٌ ، حتى إذا كان لابدّ أن يهلك فى السجن ، إلى أن يعود إلى الناس من جديد . لقد أرهقه الشعور بالعزلة والانفصال عن البشر وهو الشعور الذى استولى عليه بمجرّد ارتكابه الجريمة . وأخذ قانون الحقيقة والطبيعة الإنسانية يُحْدِثان أثرهما . فالمجرم يقرّر من تلقاء نفسه أن يقبل العذاب ليكفرّ عن جريمته . . . زدْ على هذا أن قصتى توحى بأن العقاب الذى يحدّده القانون يخيف المجرم أقلّ كثيراً ممّا يظنّ مشرّعو القانون ؛ ويرجع ذلك إلى أن المجرم نفسه يحتاج إليه أخلاقيّاً» .

وهكذا يمكن وصف الجريمة والعقاب ، كما تصوّرها دوستويفسكى فى سبتمبر (أيلول) ١٨٦٥ ، فى إطار النقاط الستّ التالية التى لا تغطّى ، بطبيعة الحال ، الحبكة بأسرها :

١ - الدوافع وراء الجريمة نبيلة تماماً .

٢ - لا تتمثل الجريمة إلاّ فى قتل امرأة عجوز ، مُرابية .

٣ - الحدث السابق «للكارثة النهائية» يغطّى مدة شهر تقريباً .

٤ - الاعتراف الطوعىّ والندم من جانب الطالب لا ينفصلان .

٥ - التكفير عن الجريمة ليس أمراً أساسياً فى الرواية .

٦ - الحبكة جرى تصوّرها على أنها اعتراف يُدْلى به مجرم .

فى النسخة الأخيرة (المنشورة) تعرّضت هذه النقاط الست لتغييرات جوهريّة :

١ - الدوافع وراء جريمة (راسكو لنيكوف) تشتمل على الجنون بنابليون الذى يحجبه خداع النفس حول «الأهداف النبيلة» .

٢ - هناك ضحايا آخرون بالإضافة إلى المرابية العجوز ؛ وهم يشملون ليزافيتا التى كانت حُبْلى وأمّ راسكو لنيكوف ، وميكولكا الذى نجا بِشِقّ النفس من الأشغال الشاقّة ؛ وفى أحلامه يرى راسكو لنيكوف العالم بأسره يهلك .

٣ - تغطّى الحبكة فترة تمتدّ حوالى عامين وعندئذ يبدو أنها تمتدّ إلى أعماق اللاّ نهاية .

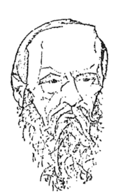
٤ - الاعتراف بالجريمة ، والندم عليها ، والتكفير عنها ، لا تجرى فى الوقت نفسه : يعترف راسكو لنيكوف فى اليوم الحادى عشر بعد الجريمة لكنه لا يندم عليها إلاّ بعد ذلك بثمانية عشر شهراً .

٥ - المجرم التائب لا يجد طريقه إلى التكفير فى الحال .

٦ - السرد مكتوب بضمير الغائب .

فى النسخة الأخيرة ، المنشورة ، هناك — أيضاً — مقال راسكو لنيكوف وقصة عائلة مارميلادوف . والموضوع الذى يبقى دون تغيير ، والذى هو أساسىّ فى الكتاب بأسره ، هو «الشعور بالعزلة والانفصال عن البشر والذى . . . أرهقه» . لكنّ شيئاً واحداً جلىّ : التصوّر المبكّر للرواية حلّ محلّه تصور جديد («يجرفنى معه بعيداً الشكل الجديد والخطة الجديدة») .

[يمكننا الآن أن نلاحظ أنّ رسالة دوستويفسكى إلى كاتكوف قدّمت تصوّراً للرواية لا يعدو أن يكون — بالمقارنة مع الرواية المطبوعة — تصوّراً أوّلياً ساذجاً . والواقع أن المذكرات الخاصة بالجريمة والعقاب هى التى تملأ هذه الفجوة الهائلة . وإذا تأملنا الرواية كما تصوّرتها الرسالة نجد أنفسنا إزاء اتساق



دستويفسكى

داخلى بحيث لا يمكن الاحتفاظ ببعض عناصرها الرئيسية دون بعضها الآخر ، وكان أىّ تصوّر جديد بصورة جوهرية يعنى تحطيم الاتساق القديم بكل عناصره الجوهرية ، تلك المتصلة بالمحتوى وتلك المتصلة بالشكل على حدّ سواء .

كان تصوُر الرسالة ينطلق من فرضية فحواها أن «الدوافع وراء الجريمة كانت نبيلة تماماً» وأنّ كلّ ما هنالك أنّ راسكو لنيكوف عمد إلى تحقيقها بوسائل خاطئة وشريرة . وهذا العنصر الجوهرى فى تصوّر الرسالة يحدّد بقية العناصر . فمن الطبيعى تماماً أن نكون إزاء رواية اعتراف ، يسردها البطل ، وأن يكون التبليغ الطوعى والاعتراف والندم نفس الشىء الواحد ، ومن الطبيعى تماماً ألاّ يحتاج الأمر إلى وقت طويل ، حيث لا ينفصل الاعتراف والندم عن بعضهما بعضهما الآخر فى الزمان ، وحيث لا حاجة إلى وقت تستغرقه عملية معقدة تصل فى نهاية الأمر إلى الندم وتفتح الباب أمام التكفير عن الجريمة ، كما أن من المنطقى أن تكون أبعاد الجريمة والرواية محدودة ، وأن يجرى تتويج كل ذلك بنهاية دينية ، كما توحى الرسالة .

وكما سوف نرى ، ينقلب هذا التصوّر بصورة جوهرية . ويبدأ هذا الانقلاب من صميم المحتوى ، من مسألة الدوافع وراء الجريمة . ففى الرواية المطبوعة دوافع ظالمة تحققت من خلال وسائل شريرة وأدّت إلى المأساة والكارثة ودوافع نبيلة تحققت من خلال وسائل طيبة وأدّت إلى نتائج طيبة . واحتدم صراع الدوافع والأهداف داخل البطل ، وأصبح كل حلّ سهل سريع باطلاً ومفتعلاً وغير قابل للتصديق . وعلى هذا النحو ينشأ اتساق داخلىّ جديد بصورة جذرية بين عناصر الرواية المطبوعة . فالتبليغ والاعتراف شىء والندم المخلص والتكفير شىء آخر مختلف . ويحتاج ملء هذه الفجوة إلى عملية طويلة حافلة بالصراع . كما يفتح التصوّر الجديد آفاقاً جديدة واسعة . فالجريمة ترتدى أبعاداً هائلة بدوافعها المعقدة ، بكثرة ضحاياها المباشرين والمحتملين ، بتعقيد شخصية البطل التى تنطوى على عناصر متناقضة بحدّة بحيث يمكنها السير فى نهاية الأمر فى اتجاه عالم مختلف وحياة مختلفة . وتحتم

هذه التغيّرات فى المحتوى تعديلات جوهرية فى الشكل ، من أهمها التخلّى عن رواية الاعتراف لصالح رواية يسردها المؤلف ، ومنها السطر الأخير فى الرواية ، ومنها البناء المعقد الذى أصبح محتوماً وأصبح يحتم بدوره حساباً وإعداداً بالغىْ الدقة لمعمار فنى بالغ التعقيد والروعة والخصوبة .

والواقع أن المذكّرات الخاصة بالجريمة والعقاب ، والتى يتبلور من خلالها تدريجياً هذا التصوّر الجديد جوهرياً للرواية ، تكشف عن الحساب الدقيق لكل العناصر الرئيسية قبل الكتابة النهائية ؛ كما أنها تساعد القارىء والناقد فى إضاءة وتفسير نواح قد لا يسهل كشفها بدونها .

والآن . . . لقد حدث تحوّل فى الدوافع ، فبدلاً من راسكو لنيكوف الذى يرتكب الجريمة (وسيلة خاطئة) بدافع إنقاذ أمّه وأخته ونفسه (ثم «تحقيق واجبه الإنسانى نحو البشرية» فى بقية حياته) . . . [أهداف تبدو نبيلة] أصبح لدينا راسكو لنيكوف . . الذى هو فى المقام الأول مؤلف المقال إيّاه الذى يقسّم البشر إلى فئتين ودفع هذه الفكرة إلى أقصاها يعنى القتل الجماعى لصالح نابليون مّا أو آخر ، وراسكو لنيكوف شخص «مولود من فكرة» شخص («أكلته» فكرة ، مثل كيريلوف فى رواية الشياطين) أو كما يقول هو نفسه : «إن مشاريعى استحوذت علىّ تماماً ، ورؤيتها تتحقق أصبحت هدف حياتى» (هنا يقدم دوستويفسكى مفهوم «الجريمة النظرية») . أصبح لدينا راسكو لنيكوف الذى يستحوذ عليه تصوّر يقسم الناس إلى «نابليونات» و «بؤساء» ويحلّ للفئة الأولى أن تتخطى العقبة عند الضرورة حتى بالقتل ، حتى بالقتل بالجملة . وتستولى على هذا الشاب ، بحكم طيشه وبحكم خلفيته الاجتماعية البائسة ، الرغبة فى أن يكون نابليوناً ، فى أن يتخطى العقبة ، لإنقاذ نفسه وأسرته والإنسانية قاطبة . . وهذا الهدف الظالم يحتّم «الوسائل والنتائج» التى تقوم بدورها بكشف «الهدف الحقيقى» الذى يموّهه خداع النفس . .

فكيف يؤثر هذا التطور العميق فى الدوافع وراء الجريمة (أى فى صميم المحتوى والمحاكمة التى تنبنى عليه) . . . كيف يؤثر فى تطوّر الأشكال والأساليب الفنية الرئيسية فى الرواية ؟ . . .

ليس من المدهش ، إذن ، أن نجد دوستويفسكى يعمل فى «التشريح الرئيسى للرواية» (بهدف إزالة «أشكال عدم اليقين» فيما يتعلق بدوافع الجريمة) فى الوقت نفسه ، الذى كان يحاول فيه أن يقرّر ما إذا كان ينبغى أن يكون السرد بضمير المتكلم أم بضمير الغائب . وقد اختار الأخير ، رافضاً شكل الاعتراف من نمط المذكرات .

حسب الخطة المبكّرة ، كان على راسكو لنيكوف أن يبدأ يوميات — اعترافه فى اليوم الرابع (؟!) بعد جريمة القتل التى جرت فى ٩ يونيو . «١٦ يونيو . فى الليلة الثالثة بدأت يومياتى وقضيت أربع ساعات فى الكتابة» .

بعد ذلك نقرأ : «ليكنْ تقريراً . . . عمّن ؟ ولمن ؟» شطب دوستويفسكى هذه الكلمات ، لأنه لابد أن يكون قد أدرك أنه كان من المستحيل لقاتل أن ينقلب إلى كاتب سجلات عن جريمته فى اليوم الرابع بعد الحادث (فى النسخة «المنشورة» نجد راسكو لنيكوف لا يزال فى ذلك الحين يرقد فاقد الوعى فى اليوم الرابع) .

كان على راسكو لنيكوف ، حسب خطة دستويفسكى المبكّرة ، أن يصبح «كاتب اختزال» لنفسه : «هنا تنتهى القصة وتبدأ اليوميّات» .

غير أنه سرعان ما تغيّرت الخطّة ، وأصبحت القصة معقولة ظاهرياً : «سوف أروى كلّ شىء فى المحكمة . سوف أسجّله كلّه . وأنا أكتب لنفسى ، لكن ليقرأه الآخرون أيضاً ، كلّ قضاتى ، إذا شاءوا . وهذا اعتراف ، اعتراف كامل ــ سأريح منه صدرى ولن أكتم أىّ شىء» . وهذا ممكن جسمانياً وسيكولوجياً ، على حدّ سواء ، لكن هل يمكن أن يقوم بالاعتراف بمثل هذه السرعة بعد القتل ؟ .

عندئذ قرّر المؤلف أن تكون القصة «تقريراً فى شكل يوميات» .

لكنْ بعد ذلك بنصف صفحة :

«خطة جديدة

قصة مجرم

منذ ثمانية أعوام

(لكى نحتفظ بمسافة منها) »

هذه خطة أكثر واقعية . و «ثمانية أعوام» ليست رقما اعتباطياً ، فهى المدة التى حكم بها بالسجن على راسكو لنيكوف . ولمّا كان البطل يبدأ فصلاً جديداً فى حياته ، فمن الطبيعى أن يستدعى أحداث الماضى .

غير أن الخطة الجديدة فرضت صعوبات بعينها ، لأنها طرحت السؤال حول معنى الحياة الجديدة التى وجدها راسكو لنيكوف . كان هذا سؤالاً طبيعياً يمكن طرحه حيث إن وقت كتابة الاعتراف كان قد تمّ مدّه . مع ذلك كان على الاعتراف ذاته أن يبقى ، لكن ليس طويلاً . ففى الصفحة التالية نقرأ :

«خطة أخرى

«القصة يسردها المؤلّف ، وهو شخص لا يُرى لكنه كُلّىّ المعرفة ولا يترك البطل حتى لدقيقة واحدة» .

وهكذا قبل دوستويفسكى ، فى نهاية الأمر ، دور «كاتب الاختزال» .

بعد صفحات قليلة نجد وصفاً أكثر تفصيليّة للخطّة الجديدة :

«أعِدْ النظر فى كافة المسائل فى هذه الرواية . غير أن الحبكة يجب أن تصبح بحيث تكون القصة يسردها المؤلف وليس البطل . وإذا كان ينبغى أن تكون اعترافاً ، فلابدّ من توضيح كلّ شىء بصورة مطلقة . ويجب أن تكون كلّ لحظة فى القصة واضحة بصورة كاملة .



«ملاحظة ــ إذا كانت اعترافاً ، فلابدّ أنها ستكون فى بعض الأجزاء مفتعلة وسيكون من الصعب تصوّر لماذا كُتِبَت .

«لكن من ناحية المؤلف . هناك حاجة إلى قدر هائل من السذاجة والصراحة . يجب أن يكون المؤلّف كُلّىّ المعرفة وناجحاً فى أن يقدّم إلى القارىء فرداً من أفراد الجيل الجديد» .

وهكذا . . من العبارة المشطوبة ، «ليكُنْ تقريراً . . . عَمّنْ ؟ ولمَنْ ؟» ينتهى دوستويفسكى إلى إدراك «أنه سيكون من الصعب تصوّر لماذا كُتِبَت» . ومهمة «إعادة النظر فى كافّة المسائل» رُدّتْ إلى المؤلف نفسه .

يعكس هذا التغيير فى الخطة صراعاً بين الدوافع : لقد رغب دوستويفسكى فى بعث راسكو لنيكوف ، فى أن يكتشف الكائن الإنسانىّ فيه ، فى أن يمنحه حياة جديدة ، وكان يدرك ــ فى الوقت ذاته ــ الصعوبات المتصلة بتحقيق هذه الرغبة . ولأنه هو ذاته مرّ بهذه الصعوبات ، فقد كان قادراً على الدخول فى أعماق مشاعر بطله بصورة كاملة .

والواقع أن قصةً حول بطل تقتضى تقمّص المؤلف لشخصية ذلك البطل ، غير أن قصةً يرويها البطل تحتاج إلى التقمّص الكامل من جانب المؤلف . وفى إعداده للرواية التى جرى تخطيطها أصلاً على أساس أنها اعتراف توصّل دوستويفسكى إلى فهم أعمق الدوافع الحقيقية وراء جريمة راسكو لنيكوف ، وأدّى به هذا الفهم إلى رفض شكل الاعتراف لروايته . . التى احتفظت ، مع ذلك ، ببعض عناصر اعتراف .

[رأينا منذ قليل أن دوستويفسكى رغب فى بعث راسكو لنيكوف وفى اكتشاف الكائن الإنسانىّ فيه وفى منحه حياة جديدة] .

وتنتهى الرواية بفكرة العملية الطويلة والصعبة للميلاد الجديد المقبل لراسكو لنيكوف .

[فما الذى ردّه ، وردّ معه سونيا ، إلى الحياة ؟ يجيب دستويفسكى :] .

«الحب ردّهما إلى الحياة ، وكان قَلْبُ كلٍّ منهما يحمل ينابيع لا نهاية لها من الحياة لقلب الآخر» .

وفى المذكرات نقرأ : «ملاحظة :- السطر الأخير للرواية : (غامضة هى الطرق التى يصل بها الله إلى الإنسان) » .

أن السطر الأخير فى النسخة الأخيرة ، المنشورة ، يختلف عن هذا السطر . ولدينا هنا مثال ممتاز عن كيف يمكن لفنان أن ينتصر على التصوّرات التى كوّنها فى وقت سابق . ورفض هذا السطر ليس مسألة صعوبة فى متابعة الاتجاه الدينى حتى النهاية بقدر ما هو تعبير عن صراع بين التصوّرات المتعارضة التى كانت تمزّق الكاتب .

[وننتقل الآن إلى النقطة الأخيرة . يقول المؤلف]

يبرهن تحليلُنا للجريمة والعقاب وللمذكرات الخاصة بهذه الرواية على بُطلان الادعاء الخاص بالطبيعة اللاّ واعية ، والشبيهة بالسير فى أثناء النوم ، للعملية التى أبدع دوستويفسكى عن طريقها رواياته .

ويمكن القول : إن دوستويفسكى كان واحداً من أكثر الكتاب انضباطاً عقلياً ، كان كاتباً يبنى حبكة رواياته بأقصى العناية والدقة . وعندما نقول هذا فإننا لا نقلّل بأىّ طريقة من شأن دور حدسه كفنان .

ومن ناحية بناء الحبكة يمكن أن نقارن الجريمة والعقاب بالكوميديا الإلهية التى طبّق فيها دانتى نظرية المعنى الرباعى للشعر ــ المباشر ، والمجازىّ ، والأخلاقىّ ، والتماثلىّ ــ وهى النظرية التى كان قد طبقها من قبل فى العيد . ويتمثل المعنى المباشر للقصيدة ــ فى تصوير ما بعد الحياة ، والمجازىّ ــ فى فكرة العقاب ، والأخلاقى ــ فى إدانة الشرّ والاشادة بالخير ، والتماثلى ــ فى تمجيد حبّه لبياتريس (وهو الحبّ الذى أوحى بالقصيدة) وتمجيد الله ، الذى هو الحب الذى يحرّك الشمس والنجوم .

وفى تطوير المستويات المتعدّدة للمعنى وفى بناء الحبكة بعناية ، ذهب دوستويفسكى إلى ما هو أبعد كثيراً من دانتى . لقد عرف دوستوفسكى جيّداً ذلك القانون من قوانين الفن الذى ينبغى وفقاً له أن يُخفى عن القارىء السرّ الذى اكتشفه ، لكنْ بقدر ما يمكن القارىء من أن يكتشفه بنفسه ، وأن يعيشه وكأنّه سرّه هو .

والواقع أنّ دوستويفسكى ، الصوفى المزعوم ، كان أكثر الكتّاب عقلانيّة . ومن ناحية الدقة والإحكام يمكن مقارنة تجاربه فى الفن بالتجارب فى العلم ، فى حين يمكن مقارنة القوة العاطفية فى كتابته بتلك التى فى الموسيقى ●

إعداد حلمى سالم

حوارات التعدد المصرى

على الرغم من كل مايمكن أن يقال -- وما يمكن أن يقال كثير تظل مصر ، كواقع سياسى وثقافى ، مختلفة اختلافا كبيرا عن كثير من البلاد العربية ، إذا مانظرنا للأمر -- بالطبع -- فى نسبيته لا فى إطلاقه .

فالمتابع -- ولو العابر -- لحياتنا السياسية الفكرية هذه الأيام ، سيجد واقعها حافلاً بثلاثة حوارات كبرى تدور فى ساحتها ، على صفحات الجرائد والمجلات ، فى الكتب ، فى المنتديات ، فى الشارع والقاعات .

الحوار الكبير الأول هو الذى يدور حول « تطبيق الشريعة الاسلامية » . والحوار الكبير الثانى هو مايدور حول « الخروج من المأزق الراهن » . والحوار الكبير الثالث هو مايدور حول « الجبهة الوطنية » .

وبصرف النظر عما تحفل به هذه الحوارات من اتجاهات وآراء ، فالملفت أنها تمس قضايا حساسة غاية الحساسية : سواء كانت حساسية تجاه الدين ، أو تجاه السلطة ، أو تجاههما معا فى آن .

والحوار فى كل قضية من هذه القضايا الثلاث ، يحفل -- فى بعض الأحيان -- بما لم يكن من الممكن قوله منذ سنوات قليلة ، وبما لا يمكن أن يقال فى كثير من المجتمعات العربية .

هناك تفسيرات عديدة ومتباينة لهذه الحالة من الحوار العريض .

على أن التفسير الأشمل هو الذى يرجع الأمر كله الى طبيعة المجتمع المصرى نفسه بأسره ، طبيعة بنيته الداخلية العريضة والعميقة فى آن ، إلى هذا التراث التاريخى الطويل من الفكر والتنوع والتعدد ، مهما سيطرت عليه -- لفترات -- شهوة الرأى الواحد .

إن هذه الحوارات الكبرى تثبت حقيقة واحدة : هى أن هذا المجتمع أعمق من سطحه البادى ، وأوسع من أن يؤخذ بالواحدية والقسر .





رحيل فؤاد حداد : مسحراتى شعر العامية المصرى

هو ، حقاً ، «المسحراتى» الذى ساهم بالدور الأعظم فى إيقاظ شعر العامية المصرى من «غفوة» الزجل والطقاطيق الفكاهية أو الاجتماعية ، إلى «صحوة» الشعر الحديث .

هذا هو فؤاد حداد الذى رحل فجأة يوم الجمعة الماضى فى معهد القلب بامبابة ، إثر نوبة قلبية ، عن عمر يناهز الستين عاما ، قضى معظم سنواته ينحت للشعر العامى المصرى طريقاً يتنقل به من الأغانى والأدوار الزجلية ، إلى تجربة فنية (فكرية وتقنية) تتواكب مع الانتقالة التى خطاها الشعر الفصيح ، فيما عرف بتجربة «الشعر الحر» ، منذ أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات .

على أن فؤاد حداد قد ترك فى محبيه ومريديه من الأجيال اللاحقة ـ فوق ما تقدم ـ غرامين كبيرين تميز بهما ، وامتاز ، بين غيره من الرواد :

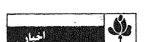
الغرام الأول هو «الشهوة الموسيقية» العارمة التى كانت تمكنه ـ ويتمكن بها ـ من استحلاب أقصى طاقة موسيقية فى الأداء العامى الشعرى .

والغرام الثانى هو «الدلال اللغوى» المرهف والطاغى ، الذى مكنه ـ وتمكن به ـ من كشف الأمكانيات المذهلة فى «لغة» ومفردة العامية المصرية .

وقد كشف حداد بهذين الغرامين الكبيرين أن شعر العامية أغنى وأعمق وأرقص من أن يكون مجرد فكرة «سياسية» زاعقة وجافة .

سلاماً للشاعر الذى قال :

«الأرض بتتكلم عربى ومن حطين
ردعل قدس فلسطين
أصلك ميه وأصلك طين»



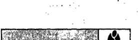
أول متحف قومى/للآثار ببورسعيد

يجرى الآن الإعداد لافتتاح متحف قومى للآثار بمدينة بور سعيد ، ويضم المتحف مجموعة من الآثار تمثل مختلف العصور ، ويتكون من طابقين وحديقة كبيرة لعرض الآثار التى تتحمل عوامل التعرية .

والمتحف مزود بأجهزة عرض حديثة ، وأساليب إضاءة متطورة ، بالإضافة إلى مجموعة من الدوائر التليفزيونية ، وأجهزة إنذار ضد الحريق والسرقة .

ويقوم باختيار القطع الأثرية ونقلها للمتحف الجديد فريق عمل مكون من مديرى المتاحف وبعض الأثريين .

الجدير بالذكر أن مدينة بور سعيد كانت تضم متحفاً للآثار المصرية القديمة تهدم أثناء عدوان ١٩٦٧ .



الهوية القومية فى السينما العربية

تنظم جمعية نقاد السينما المصرية بالتعاون مع جامعة الأمم المتحدة (المستقبلات العربية البديلة) مؤتمرات سينمائيا تحت عنوان « الهوية القومية فى السينما العربية » ، يومى الأربعاء والخميس (غداً ـ وبعد غد) فى الخامسة مساء ، بمركز النيل للإعلام ، خلف مسرح البالون بالعجوزة .

يشارك فى أعمال هذا المؤتمر ـ على مدى اليومين ـ أكثر من خمسين باحثاً فى مجال السينما من مختلف الدول العربية .

فمن الباحثين العرب يشارك كل من : نور الدين الصايل مدير التليفزيون المغربى ، عبد الكريم قابوس : ناقد تونسى ، محمد الجزائرى رئيس تحرير مجلة « فنون » العراقية ، عبد الرحمن نجدى : ناقد سينمائى تونسى ، حسان أبو غنيمة مدير نادى السينما بالأردن ، عدنان مدانات الناقد السينمائى الأردنى ، محمد سويد : ناقد سينمائى لبنانى ، وقيس الزبيدى المخرج السورى .

يناقش المؤتمر ، عبر لقاءاته باليومين ، أربعة أبحاث . البحث الأول يقدمه الناقد الأردنى عدنان مدانات بعنوان « السينمائى العربى وقضايا التكنولوجيا والايديولوجيا » حيث يتعرض فيه للوضع التقنى للسينما العربية ، ويرى « أن المسائل المتعلقة بالتقنية السينمائية ليست فردية على الاطلاق ، وهى متعددة الجوانب . غير أن المفارقة تكمن فى أن السينمائى العربى يجد نفسه مجبراً ضمن الوضع الراهن على البحث عن حلوله التقنية بمفرده ، فى مواجهة تخلف الاستديوهات ونقص الخبرات فى استخدامها ، فى مواجهة جبن المنتجين وغبن الدولة وشحة الامكانات المعطاة »

والباحث يعرض بالدرس ـ بعد ذلك ـ للاتجاهات الفكرية التى شهدتها السينما العربية ، وبخاصة فى مرحلة السبعينات ، وتفشى ظاهرة الفيلم السياسى النقدى .

ويعقب على هذا البحث الدكتور يحيى عزمى .

البحث الثانى يقدمه كمال رمزى الناقد السينمائى المصرى بعنوان « ارتباط نشوء السينما العربية بحركة التحرر العربية » ، حيث يربط بين نشأة السينما المصرية وثورة ١٩١٩ بقيادة سعد زغلول ، مشيراً بالضرورة إلى الدلالة الوطنية لانشاء طلعت حرب لاستديو مصر . ومن ثم يعرض البحث للأثر والتأثير المتبادلين بين تطور صناعة السينما من الناحية التقنية ومن الناحية الفكرية وبين تطور الحركة السياسية الوطنية ، عبر محطات رئيسية مثل الحرب العالمية الثانية ثم ثورة ٥٢



والقطاع العام فى السينما ، وحتى السبعينات التى رفعت فيها يد الدولة عن الانتاج السينمائى ليترك للقطاع الخاص والتجار والمغامرين ، وما صاحب ذلك – فى نفس الوقت – من ازدياد الاتجاه إلى الفيلم السياسى عند التيار الجاد من فنانى السينما المصريين والعرب .

ويعقب على البحث على أبو شادى .

البحث الثالث يقدمة الناقد المصرى سمير فريد بعنوان « السينما والدولة فى الوطن العربى » ويعالج فيه العلاقة بينهما عبر محاور أربعة هى : الرقابة على الأفلام – تنظيم صناعة السينما – نشر المعرفة السينمائية – الأنتاج والتوزيع والعرض .

ويعقب على البحث سيد ياسين .

البحث الرابع يقدمه الناقد والمخرج هاشم النحاس بعنوان « الهوية القومية فى السينما العربية » ، إذ يؤكد فيه على العلاقة التبادلية بينهما ، على أساس أن « الأهتمام بالتعبير عن الهوية القومية ، لا يأتى نتيجة لرغبة فى التعبير عن الواقع القومى فقط ، بقدر ما يأتى نتيجة لما يفرضه هذا الواقع نفسه » .

ويعقب على البحث محمد بسيونى .

جدير بالذكر أن هذه الأبحاث معدة ضمن مشروع « دور الآداب والفنون العربية باعتبارها عوامل وحدة وتنوع فى الوطن العربى » الذى ينظمه قسم « المستقبلات العربية البديلة » التابع لجامعة الأمم المتحدة (ومقرها طوكيو) .

يتضمن المشروع دراسات مماثلة فى العمارة والآداب ■

مهرجانات

إن الخطأ الكبير الذى نقع فيه دائماً . . عندما يتحمس شخص لفكرة ما . . . تنتقل عدوى الحماس إلى المسئولين . وبدون تخطيط أو اعداد أو حتى دراسة نبدأ فى تنفيذ الفكرة . ونجد أنفسنا أمام سلسلة من الأخطاء تنتهى دائماً بمأساة . . على حساب اسم مصر وسمعتها الدولية .

هذا ما حدث فى المهرجان الدولى للأغنية على مسرح الصوت والضوء الذى انتهى بكارثة . . مأساة لطخت اسم مصر . . وهى بريئة من كل هذا . وحدث أيضاً عام ١٩٧٢ عندما أقيم مهرجان الأسكندرية الدولى الأول للأغنية فى نادى اسبورتيفج بمدينة الأسكندرية . . ولكن بصورة أخف مما حدث فى مهرجان الصوت والضوء . وحدث أيضاً عندما فكرت محافظة الجيزة إقامة مهرجان دولى للأغنية عام ٧٢ أو ٧٣ – لا أذكر بالتحديد فبعد أن أعلن عن المهرجان عن طريق منظمة « فيدوف » . . وأرسل المتسابقون أغانيهم إلى اللجنة المختصة . . أعلنت المحافظة إلغاء المهرجان ! !

لقد قابلت أرماند مورينو نائب رئيس الاتحاد الدولى لتنظيم المهرجانات الدولية للأغنية الخفيفة « فيدوف » ، عندما حضر إلى القاهرة عام ١٩٧٢ مندوباً عن المنظمة لمتابعة أعمال مهرجان الأسكندرية الدولى الأول للأغنية . . ودار بيننا حديث حول المهرجان . . قال لى : « إن مصر حديثة فى إقامه مثل هذه المهرجات . . ولابد من حدوث أخطاء . . وأتمشم أن نتلافاها فى المهرجان الثانى . ثم قرأت له بعد ذلك كلمة عن المهرجان نشرها فى مجلة « فيدوف » التى تصدر عن المنظمة الدولية . . قال فيها أن مهرجان الأسكندرية الأول للأغنية سوف يكون – دون شك – واحداً من أعظم الأحداث فى حقل الموسيقا الخفيفة . ومن الأهمية الكبرى أن اقامة هذا المهرجان فى أفريقيا سوف يكون أول محاولة لتعريف هذه القارة بموسيقاها وأغانيها وتوصيلها إلى باقى أنحاء العالم . وقال أرماندو أن الاتحاد العام قرر قبول عضوية مصر فى يوليه ١٩٧٢ . . لان ثقته فى مصر لا حدود لها .

ولم يذكر أرماندو فى مقاله أى أخطاء وقعت فى المهرجان على أمل أن نتلافاها فى المرة الثانية . ولم يعلم أرماندو أنه كان المهرجان الأول والأخير ! ! ولم يعلم أنها كانت مجرد فكرة تحمست لها الهيئة الإقليمية للسياحة « بمدينة الأسكندرية » . . ولن تتكرر ! ! وأننا نضحك على العالم بشعارات زائفة . . وأننا لسنا جادين فى تحمل مسئولية ما نقوله .

وبعد مرور ١٣ عاماً . . حضر أرماندو مندوباً عن المنظمة لمتابعة أعمال « مهرجان الصوت والضوء الدولى للأغنية الخفيفة » وكنت أتمنى أن لا يحضر حتى لا يشاهد – للمرة الثانية وبعد مرور ١٣ عاما – المهازل والفضائح التى لا يمكن أن تحدث فى أى بلد فى العالم . لقد بكى الرجل أمام الناس وكأنه المسئول عن هذه المهزلة . والحقيقة أن مصر هى التى كانت تبكى وليس أرماندو . ولقد قرأت أنه أبرق إلى أعضاء المنظمة (٥٦ دولة) يحذرهم من الأشتراك فى أى مهرجان يقام فى مصر ! ! ولا أدرى – طبعاً – ماذا سيكتب فى مجلة « فيدوف » هذه المرة . . ومصر برئية من كل هذا . ولا أدرى – أيضا – ماذا سيقول الضيوف الأجانب عندما يعودون إلى بلادهم . . سوف يشهرون بمصر فى صحافتهم مع أنهم فنانين غير لامعين ، وليست لهم شهرة فنية ذات قيمة .

لقد أتيحت لى فرصة مشاهدة أحد أكبر المهرجات الدولية للأغنية الخفيفة . . عندما تلقيت دعوة من أوليمبياد الأغنية الخامس فى أثينا عام ١٩٧٢ . . بصفتى عضواً فى لجنة التحكيم . ومازلت أذكر تفاصيل المهرجان حتى الآن . كل شىء كان محكم التنظيم . عناية بالضيوف ، تسهيلات للصحافة ووكالات الأنباء والتليفزيون ، جميع أجهزة الدولة كأنها مستعدة لتكون فى خدمة المهرجان .

أقيم المهرجان باستاد حضره مائة ألف متفرج . الهندسة الصوتية أكثر من رائعة . الأوركسترا الكبير ملتزم بمواعيد ثابتة ومريحة لكل فنان . ضيوف الشرف من أشهر المغنين أمثال ديميس روسوس ، وفيكى . . كذلك أشهر الفرق الغنائية الاستعراضية فى العالم . المسرح . . على الرغم من كبره واتساعه على قدر كبير من الأعداد الفنى الجيد . لمسات الأخراج تشمل كل ما هو موجود فى المهرجان بلياليه السبع .

لم يكن هناك مشاكل أو أخطاء ، رغم أن عدد الدول المشتركة فى المهرجان بلغ ٤٠ دولة . . بالإضافة إلى ضيوف الشرف من الفنانين والفرق المصاحبة . لقد حقق المهرجان أهدافه الفنية والمادية . ساهم فى رفع المستوى الموسيقى والغنائى بين المتنافسين ، وتنميه العلاقات الاجتماعية والثقافية بين وفود الدول المشتركة . وساهم أيضاً فى تشجيع السياحة والدعاية لليونان . وساهم فى إسعاد ١٠٠ ألف متفرج طوال أسبوع كامل . . وحقق من وراء ذلك مكاسب مادية بطبيعة الحال .

هذا نموذج من المهرجات الدولية التى تشرف بلادها . ولا سبيل للمقارنة بين مثل هذه المهرجان وتلك التى تقيمها لتسىء إلى سمعتنا .

إننا نطالب بالتحقيق مع كل من تسبب فى الأساءة إلى سمعة مصر . . وأن نمنع إقامة أى مهرجان دولى باسم مصر إلا إذا كان تحت إشراف وزارة الثقافة . إن هذه الفضيحة ستكلفنا سنوات وجهد لكى نزيل آثارها الضارة . . وهو الدور الحقيقى لوزارة الثقافة .

جلال فؤاد



كتب

الأسرى يقيمون المتاريس

ظهرت حديثا فى الأسواق الطبعة الثالثة من رواية « الأسرى يقيمون المتاريس » للأديب فؤاد حجازى .

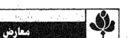
هي عمل مفعم بالأحداث ، حاول فيها المؤلف أن يصور لنا فترة من أشد فترات الجيش المصرى إضطرابا وأحفلها بالحوادث و « الدراما » الحية ، من خلال سيرته الذاتية كأسير فى حرب يونيو ١٩٦٧ .

وموضوع الرواية يجسد الصراع العنيف بين العدو والأسرى المصريين الذين وقعوا فى الأسر بسبب الإصابة والتشرد فى صحراء سيناء . حيث يصور كيف نجح هؤلاء الأسرى - رغم كل ماعانوه من ألوان التعذيب والبطش - فى خلق بيئة مصرية فى قلب معسكر الأسر .

لقد تمكن هؤلاء الأسرى ، بكافة الطرق والأساليب ، من الحصول على الأوراق والأقلام ، ليصدروا مجلة أسبوعية تناولت نشر الموضوعات العلمية والتحليلات السياسية رغم أنف العدو . كما أنشأوا فرقة للتمثيل والموسيقى ، وقدموا أوبريت « ليلة مصرية » عرضوها أكثر من عشرين مرة . .

وعلى الرغم من أن الامكانيات المتاحة كانت ضعيفة وبدائية (علب الصفيح والخشب) إلا أنهم استطاعوا أن يعبروا عن حضارة شعب عمرها سبعة آلاف عام ■

عصام عبد الله



معارض

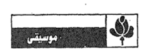
معرض الفنان صفوت عباس

يحمل القلب همه اليومى ويسير به بين الناس ، بعضنا يموت قلبه منه بين دخان العربات وأسفلت الطريق ، يتراكم عليه الرماد فلا يجد من نفسه إلا هذا الآكل الشارب النائم ، وبعضنا تدخل شوكة الحب قلبه فتعذبه فكرة وتؤرقه قضية

ويقلقه موقف ويستهويه وجه . ومن هؤلاء يكون الفنان ــ محباً قلقاً مقلقاً ــ، والفن كما يقول « تولوستوى » هو « إحدى وسائل الاتصال بين البشر » . وحب الفنان لفكرته أو قضيته أو حبيبته هو سر قلقه وحيرته ونزوعه إلى الكشف والمحاولة والتعبير الذى يؤدى إلى التواصل بينه وبين الآخرين مقلقاً منطق وجودهم ومستثيراً فى كينونتهم هذا القلب المطمور تحت جليد الأيام وتراب همها . ومن هؤلاء الفنانين الذين يحرصون على إقلاق وجودك أمام لوحاتهم الفنان « صفوت عباس » الذى يقيم معرضه بقاعة أتيليه القاهرة حتى ١٧ نوفمبر الحالى . وهو لا يعمد إلى ارتداء مسوح الحكمة ولا إلى مخاطبة العقل لأن الحكمه لا تشفى وجد المحب ــ والعقل هو سر ــ إنطمار قلبه ، فتراه يلج مباشرة إلى قلبك نافذاً إليه فى رقة وسهولة ويسر مصوراً وجوهاً بشرية تتباين انفعالاتها وتختلف ملامحها بشكل تعبيرى يعتمد على حرية اختيار اللون وتلقائية المعالجة وانطلاق المساحة ، مركباً ألوانه مباشرة على سطح اللوحة ومعتمداً فى تصاويره الزيتية على استخدام [السكين] بطريقة تتيح له سرعة التنفيذ لملاحقة تدفق مشاعره المتواثبة . وإذا كان هذا المعرض قد غلب عليه استخدام الألوان المائية فإن لوحات التصوير الزيتى حملت قدراً أكبر من التعبير والشجن تميزاً وتفرداً . وقد أتاح استخدام السكين للفنان « صفوت عباس » عناصر هامة كثيراً ما تختفى تحت افتعال فرشاة الحرفيين ، وهى عناصر الصدق الفنى والمشاعر الإنسانية التى تلمسها فى هذه الشخوص السريالية أو تلك الوجوه التى بالكاد تكتشف عيونها السوداء المثقوبة مذكرة إياك بشخص ما فى مكان ما ــ وبلحظة صدق التقطها من إيقاع الحياة الممل إلتقاط الغواص للؤلؤه فردة من أعشاب البحر وصخوره ، لؤلؤة تدخل قلبك ولا تخرج ■

محمد حلمى حامد





مؤتمر للموسيقا .. لماذا ؟

صرح نقيب الموسيقيين أحمد فؤاد حسن أن نقابة الموسيقيين ستدعو العام القادم لعقد مؤتمر موسيقى كبير ، لمناقشة ما وصل إليه حال الموسيقا والغناء فى مصر وسبل النهوض بها .

اننا نؤيد النقيب فى أن الحال يحتاج منها إلى إعادة نظر . لكن الأمر لا يحتاج إلى عقد مؤتمرات وإلقاء الخطب والكلمات وإصدار توجيهات . لقد سبق أن عقدت الدولة مؤتمراً موسيقياً فى الثلاثينات لمناقشة القضايا الموسيقية . وحضر المؤتمر شخصيات بارزة فى عالم الموسيقا سواء من الخارج أو من الداخل وصدر عنه توصيات مطبوعة فى كتاب كبير الحجم . وفى الستينات عقدت وزارة الثقافة المؤتمر الموسيقى الثانى .. وصدرت عنه أيضاً توصيات تملأ مجلدات . ولسنا بطبيعة الحال من هواة جمع التوصيات . ولسنا بحاجة إلى مؤتمر ثالث ومزيد من التوصيات ، إن كل ما نحتاج إليه الآن هو إعادة النظر فى هذا الكم من التوصيات ووضعها موضع التنفيذ . فإذا ما تم تشكيل لجنة من وزارة الثقافة ، والنقابة ووزارة الاعلام .. للنظر فى التوصيات السابقة واتخاذ إجراءات تنفيذية .. نستطيع بذلك أن نسير فى الاتجاه السليم .

كونشرتو رقم ١

كتبه بين نوفمبر وديسمبر من عام ١٨٧٤ .

كان فى نيته إهداؤه لرو بنشتاين عازف البيانو العملاق .. ثم عدل عن ذلك لاختلاف وجهتى النظر بينهما .

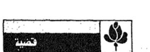
رأى تشايكوفسكى وهو من أصحاب العقيدة الرومانتيكيه الفياضه أن يكون الكونشرتو بمثابة الصراع بين البيانو والأوركسترا ليبرز بذلك مهارة العزف الجيد على هذه الآله ، وعبقرية التلوين من الجانب الأوركسترالى .

رأى روبنشتاين وهو من أنصار الكلاسيكية ، أن الكونشرتو لا يلزم أن يكون فى صورة «المبارزه» وإنما فى صورة «الثنائيه» بين البيانو والأوركسترا .. ويجب أن تكون الموسيقا التى يعزفها كل منهما متممة للأخرى .

الكونشرتو من ثلاثة أجزاء . الجزء الأول يستغرق نصف المده المحدده لعزف الكونشرتو . يبدأ بمقدمه قويه من آلات الكورنو لحن يحمل فى طياته التحدى والقوه . ويدخل البيانو الحلبة ويقبل النزال فيكرر اللحن باستعراض فى مهارة . ونجد أنفسنا أمام الجزء السريع الذى يشتمل على موضوعين أخذ تشايكوفسكى أحدهما من أغنية شعبيه . ويقوم الأوركسترا بالجزء الأكبر من التفاعل مع كل العناصر السابقة بما فيها لحن المقدمه . وعند بلوغ الذروه يدخل البيانو ليعزف تقاسيم (كارنسا) .. وهى فى صورة حوار بين الاوركسترا والبيانو تنتهى إلى التلخيص .

الجزء الثانى بطىء الحركه يبدأ باستعراض لحن لطيف فى صيغ منوعه مختلفه ، إلى أن ينتهى بصيغة فى منتهى الإسراع «برستيزيمو» .. ثم يعود من بعد إلى القسم الأول الغنائى البطىء ليختتم به موسيقا هذا الجزء .

والجزء الثالث والأخير لحن مستعار من الرقص الشعبى . ويتكرر اللحن لأنه مصاغ فى نموذج «الروندو» . ويقوم الأوركسترا بعزف اللحن وتكراراته .. بينما يتناول البيانو عزف الأجزاء الاستطراديه فى بريق عظيم .



رسالة للكاسيت

فى كل مجال من مجالات الفنون المختلفة ، توجد قضايا على جانب كبير من الأهمية تستحق المناقشة أو المعالجة ــ والقضية التى تطرحها اليوم فى مجال الموسيقا .. هى قضية شريط الكاسيت .

نحن نعرف أن الكاسيت بدأ فى الأنتشار منذ سنوات قليلة عندما رفضت الأذاعة تقديم أغانى أحمد عدوية بسبب مستواها الفنى الهابط وخاصة الكلمات . واستغلت أحدى شركات أنتاج الكاسيت هذا الموقف ، وانتجت أغانيه . وحققت من ورائها أرباحاً خيالية . والغريب حقاً .. أصبح لأحمد عدوية شعبية كبيرة !!

شجعت هذه الواقفة أصحاب رءوس الأموال على إقتحام ميدان انتاج الأغنية لتحقيق الأرباح .. ولم يكن لهؤلاء الناس أى صلة بالفن الموسيقى . ولا يهمهم طبعاً ، مسألة المستوى الفنى بقدر ما يهمهم الربح السريع . وظهرت أسماء كثيرة أخرى بالاضافة إلى عدوية مثل على موسى ، والأسمر ، وبحر أبوجريشة ، وعبده الاسكندرانى .. الخ . وأصبح عالم الكاسيت يشكل خطورة لم ننتبه لها إلا فى السنوات الأخيرة نتيجة لرواج هذا المستوى .

وقد ساعدت الظروف الاجتماعية على انتشار المستوى الهابط من الأغانى ، بعد أن انتقلت القوة الشرائية إلى أيدى من لا يهمهم مسألة المستوى بقدر ما يهمهم التسلية .

وفى نفس الوقت اتجهت شركات أخرى إلى أنتاج الأغنية التقليدية للمغنين المعروفين أمثال عبد الحليم ، ووردة ، وفريد الأطرش ، وفايزة ، ومحمد الحلو ، وعلى الحجار ، وغيرهم كذلك استغلت بعض الشركات اقبال الشباب على الأغانى الغربية ، وأغرقت السوق بكم هائل منها .

والعجيب حقا .. عندما دخل القطاع العام مجال إنتاج الأغنية لم يكن له دور فى رفع المستوى للأغنية المصرية . انفردت هذه الشركة الوحيدة بحق استغلال أغانى أم كلثوم ، والتسجيلات الإذاعية للقرآن الكريم وأغانى بعض المغنين والمغنيات . وحقق لها هذا الاحتكار مكاسب رهيبة !!

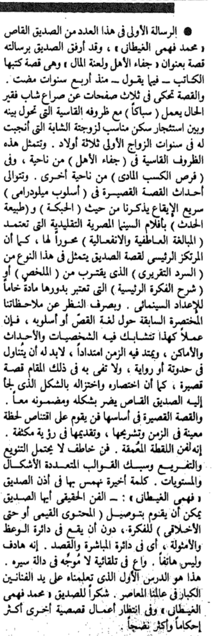
والواضح أن كلا من القطاع العام الخاص ــ فى مجال انتاج الكاسيت ــ كان هدفها تحقيق الأرباح بصرف النظر عن دور كل منها فى رفع مستوى الأغنية وانتشارها فالمسألة تجارية بحته لا صلة لها بأهداف فنية أو قومية

ورغم دخول الفيديو كاسيت حياتنا منذ وقت قريب ، إلا أن أشرطة الكاسيت مازالت .. وستظل واسعة الانتشار .. وتشكل خطورة كبيرة بالنسبة إلى فكرة الارتقاء بمستوى التذوق الفنى فى مجتمعنا .

ومع ذلك لم ننتبه لهذه الخطورة .. بينما كان من الممكن استغلال هذه الوسيلة لإحلال الانتاج الجيد محل الانتاج الهابط . ومحاربة الأنتاج الهابط ليس بالقوانين بقدر ما هو بتوفير الأنتاج الجيد فى الأسواق .



حوار مع القارئ



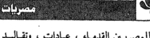
● الرسالة الأولى فى هذا العدد من الصديق القاص « محمد فهمى الغيطانى » ، وقد أرفق الصديق برسالته قصة بعنوان « جفاء الأهل ولعنة المال » وهى قصة كتبها الكاتب ــ فيما يقول ــ منذ أربع سنوات مضت . والقصة تحكى فى ثلاث صفحات عن صراع شاب فقير الحال يعمل (سباكاً) مع ظروفه القاسية التى تحول بينه وبين استئجار سكن مناسب لزوجته الشابة التى أنجبت له فى سنوات الزواج الأولى ثلاثة أولاد . وتتمثل هذه الظروف القاسية فى (جفاء الأهل) من ناحية ، وفى (فرص الكسب المادى) من ناحية أخرى . وتتوالى أحداث القصة القصيرة فى (أسلوب ميلودرامى) سريع الإيقاع يذكرنا من حيث (الحبكة) و(طبيعة الحدث) بأفلام السينما المصرية التقليدية التى تعتمد (المبالغة العاطفية والانفعالية) محوراً لها ، كما أن المرتكز الرئيسى لقصة الصديق يتمثل فى هذا النوع من (السرد التقريرى) الذى يقترب من (الملخص) أو (شرح الفكرة الرئيسية) التى تعتبر بدورها مادة خاماً للإعداد السينمائى . وبصرف النظر عن ملاحظاتنا المختصرة السابقة حول لغة القصّ أو أسلوبه ، فإن عملاً كهذا تتشابك فيه الشخصيات والأحداث والأماكن ، ويمتد فيه الزمن امتداداً ، لابد له أن يتناول فى حدوتة أو رواية ، ولا تفى به فى ذلك المقام قصة قصيرة ، كما أن اختصاره واختزاله بالشكل الذى لجأ إليه الصديق القاص يضر بشكله ومضمونه معاً . والقصة القصيرة فى أساسها فن يقوم على اقتناص لحظة معينة فى الزمن وتشريحها ، وتقديمها فى رؤ ية مكثفة . إنه لفن اللقطة المعمّقة . فن خاطف لا يحتمل التنويع والتفريع وسبك القوالب المتعددة الأشكال والمستويات . كلمة أخيرة نهمس بها فى أذن الصديق « فهمى الغيطانى » : ــ الفن الحقيقى أيها الصديق يمكن أن يقوم بتوصيل (المحتوى القيمى أو حتى الأخلاقى) للفكرة ، دون أن يقع فى دائرة الوعظ والأمثولة ، أى فى دائرة المباشرة والقصد . إنه هادف وليس هاتفاً . واع فى تلقائية لا مُوجّه فى دالة سيره . هذا هو الدرس الأول الذى تعلمناه على يد الفنانين الكبار فى عالمنا المعاصر . شكراً للصديق « محمد فهمى الغيطانى » وفى انتظار أعمال قصصية أخرى أكثر إحكاماً وأكثر نضجاً .

● الرسالة الثانية من الصديق الشاعر « محمد محمد السنباطى » (شبراخيت ــ البحيرة) . وقد أرفق الصديق برسالة قصيدة بعنوان « القمر الأسود يتدلى من جبل الموت » ، والقصيدة كتبت فى الشاعر البرتورى الشهيد « بنيامين مولويز » ، وهى قصيدة جيدة لولا ظل من التقريرية والمباشرة يطغى على سطحها . وقد يكون هذا طبيعياً بحكم (التعجل) و(المواكبة) مما يفترض بداهةً التعليق العاطفى المباشر على حدثٍ قريب . حاول الصديق أن يعوض هذا النقص بنوع من الاختصار المكثف ، ولكن لم ينجح فى ذلك تماماً . وبقت قصيدته (شهادةً عاجلة) على عمل إجرامى فاحش يندد به ، ويدين فاعليه . إن فترةً من الوقت ، وقليلاً من التمثل الوظيفى لهذا الحدث ، ومحاولة تضمينه فى رؤ ية شعرية أكثر حساسية ورهافة ، وأكثر شمولاً وخصوصية أيضاً يكفيان لكتابة قصيدة أكثر إضاءة وكشفاً للموقف الإنسانى والثورى لشاعر من شعراء الحرية والحب والمساواة . ونحن فى انتظار هذه القصيدة أيها الصديق .

● الرسالة الثالثة من الصديق الشاعر « بهاء الدين رمضان السيد » (ساحل طهطا) ، وهو شاعر واعدٌ بحق ، تنمّ لغته الشعرية عن إحاطةٍ لا بأس بها بمتطلبات فن الشعر من حيث : الصورة ، والوزن ، والتركيب ، والتناغم ، والرؤ ية . والصديق يسأل : ــ « أين أكون فى عالم الشعر ؟ ، هذا العالم الذى لا تحده حدود جغرافية أو طبيعية . هل تستحق كتاباتى الالتفات ؟ وماذا يمكن أن يوجه إليها من تقويم ونقد ؟ بلى أيها الصديق . أنت شاعرٌ لا غش فيه . وقصيدتك (مدينة اغتراب) تشى بهذا الحس النافذ ، والبصيرة ، والحساسية التى يتمتع بها كل فنان أصيل . هناك هنات بسيطة عليك أن تتخلص منها : ــ هناك (الحشو) الذى يظل فى الوسع تجنبه وتلاشيه . هناك النبرة العالية من (الخطاب) . أيضاً بعض التقريرية المألوفة . فيما عدا تلك الهنات فأنت أهلٌ للكتابة الشعرية ، وأهل للاستمرار فيها . قليلاً من التمرس ، والدربة ، وتعمُّق التجربة الحياتية والوجدانية ، وسوف نكسب بعد ذلك ــ شاعراً مجيداً ومعطاءً .

● الرسالة الرابعة والأخيرة من الصديق « ميلاد موريس ميخائيل » (القاهرة) . والصديق ميلاد موريس يكتب (الشعر العمودى) أو ــ بالأصح ــ يحاول كتابته ، وهو يكبو حيناً ، وينهض حيناً . ولم يزل فى حاجة إلى دراسة كافية للعروض ، وللإيقاع الشعرى بوجه عام ، كما أن عليه أن يتخلى عن (قصيدة المناسبات) فقد مضى زمانها بلا رجعة . عليه أيضاً ــ ما دام يكتب شعراً عمودياً ــ ألا يمزج فى البيت الواحد بين (تفعيلتين) حيث أن قصيدته قد نهلتا من بحرين ينتميان إلى (البحور الصافية) فى الشعر العربى وهما (الكامل) و(المتدارك) . فى انتظار أعمال أخرى أيها الصديق .

أخيراً وليس آخراً فإن « القاهرة » تفتح صدرها لكل الأصدقاء ، وفى انتظار المزيد والمزيد من آراء القراء والمبدعين ، وأفكارهم ، وأعمالهم●



مصريات

كان للمصريين القدماء ، عادات ، وتقاليد وأعراف اجتماعية مستقرة ترسبت فى نفوسهم فأصبحت جزءاً من تكوينهم الحضارى ، وقد تراكمت هذه العادات والتقاليد والأعراف عبر زمانهم من خلال تغذيتها المستمرة : أولاً بالمثل الأعلى والقدوة الصالحة ، وثانياً باجتهاد المستنيرين منهم وحكمائهم فى استنباط أشكال متطورة للسلوكيات العامة بين الأفراد العاديين :

يقول آنى . . وهو من أشهر حكماء الأسرة التاسعة عشرة :

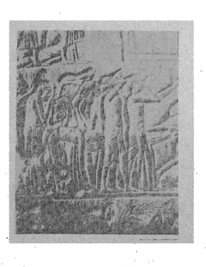
« إذا أردت أن تُصلح بين المتخاصمين ، فأحسن إنتقاء الألفاظ التى تلقيها على مسامعهم ، فإن الخطاب الجيد يميل قلوب الناس إليه فيتقبلونه قبولاً حسناً ويعملون به ، وإذا طهّر الصديق قلبه من الشرور ، حسنت أعماله ، وانتفع بها أصدقاؤه ، وأصبح بذلك بمأمن من نقدهم إياه ، فحذار من فقد صداقة الخلان » .

ويقول الوزير « بتاح حتب » ناصحا ابنه :

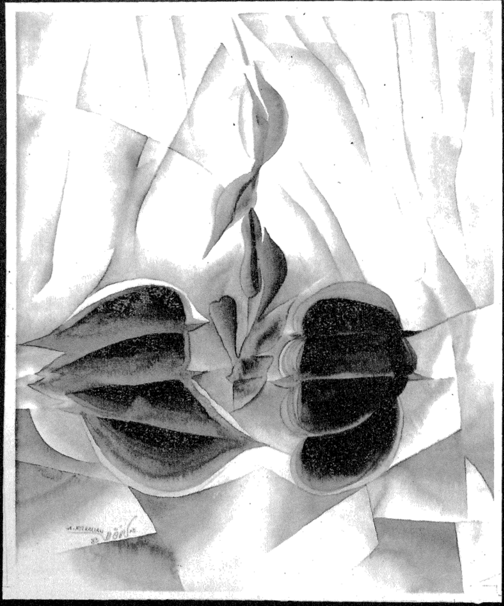
« إتبع لبك (أى روحك) مادمت حيا ، ولا تفعلن أكثر مما قيل لك ، ولا تنقص من الوقت الذى تتبع فيه قلبك ، ولا تُشغِلَنّ نفسك يوميا بغير ما يتطلبه بيتك » . ثم يقول كذلك : « إذا كنت حاكما فكن شفيقا حينما تسمع كلام المتظلمّ ، ولا تسىء إليه قبل أن يغسل بطنه ، ويفرغ من قول ما جاء من أجله . . وإنها لفضيلة يزدان بها القلب أن يستمع مُشفِقاً » .

ثم يقول أيضاً :

« إذا كنت حاكماً تصدر الأوامر للشعب فابحث لنفسك عن كل سابقة حسنة حتى تستمر أوامرك ثابتة لا غبار عليها ، إن الحق جميل وقيمته خالدة ، ولم يتزحزح من مكانه منذ خلق ، لأن العقاب يحل بمن يعبث بقوانينه ، وقد تذهب المصائب بالثروة ، ولكن الحق لا يذهب بل يمكث ويبقى » .



من كتابى : الحياة الاجتماعية فى مصر القديمة تأليف و.م فلندرز بترى ترجمة حسن محمد جوهر عبد المنعم عبد الحليم ص ٢٠٠ فجر الضمير : تأليف جيمس هنرى برستد ، ترجمة د. سليم حسن ص ١٤٩ ــ ١٥٠



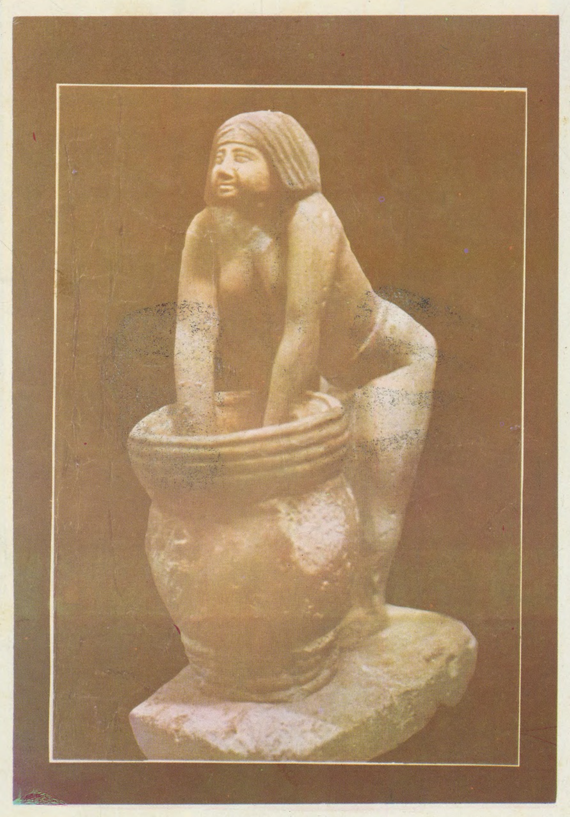
القاهرة تدعوك إلى

معرض الفنان عدلى رزق الله ● مائيات « ٨٥ » بقاعة اخناتون ● مجمع الفنون● ١٠ شارع المعهد السويسرى● الزمالك● يستمر المعرض حتى ١٣ نوفمبر● ويشتمل على ٤٥ لوحة مائية مقسمة إلى ثلاثة مجموعات :

● المجموعة الأولى « البيت » وتتكون مفرداتها من « النخلة/الأم فى الحضن المفقود ـ البيت »●

● المجموعة الثانية : « شهادات الغضب » وهى محاولة للتعبير عن الغضب الداخلى الرافض للانحطاط

● المجموعة الثالثة : « الوردة/القوقع/المرأة » وهى استمرار وتكثيف لعالم عودنا الفنان على أنه موضوع أثير وحيوى ، بالنسبة لموقفه من الحياة● ويضيف الفنان إلى هذه المجموعات الثلاثة ، المستنسخات الفنية ، حيث يرى « الفن ضرورة » لحياة تقاوم الاحباط●



تمثال من الدولة القديمة